This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

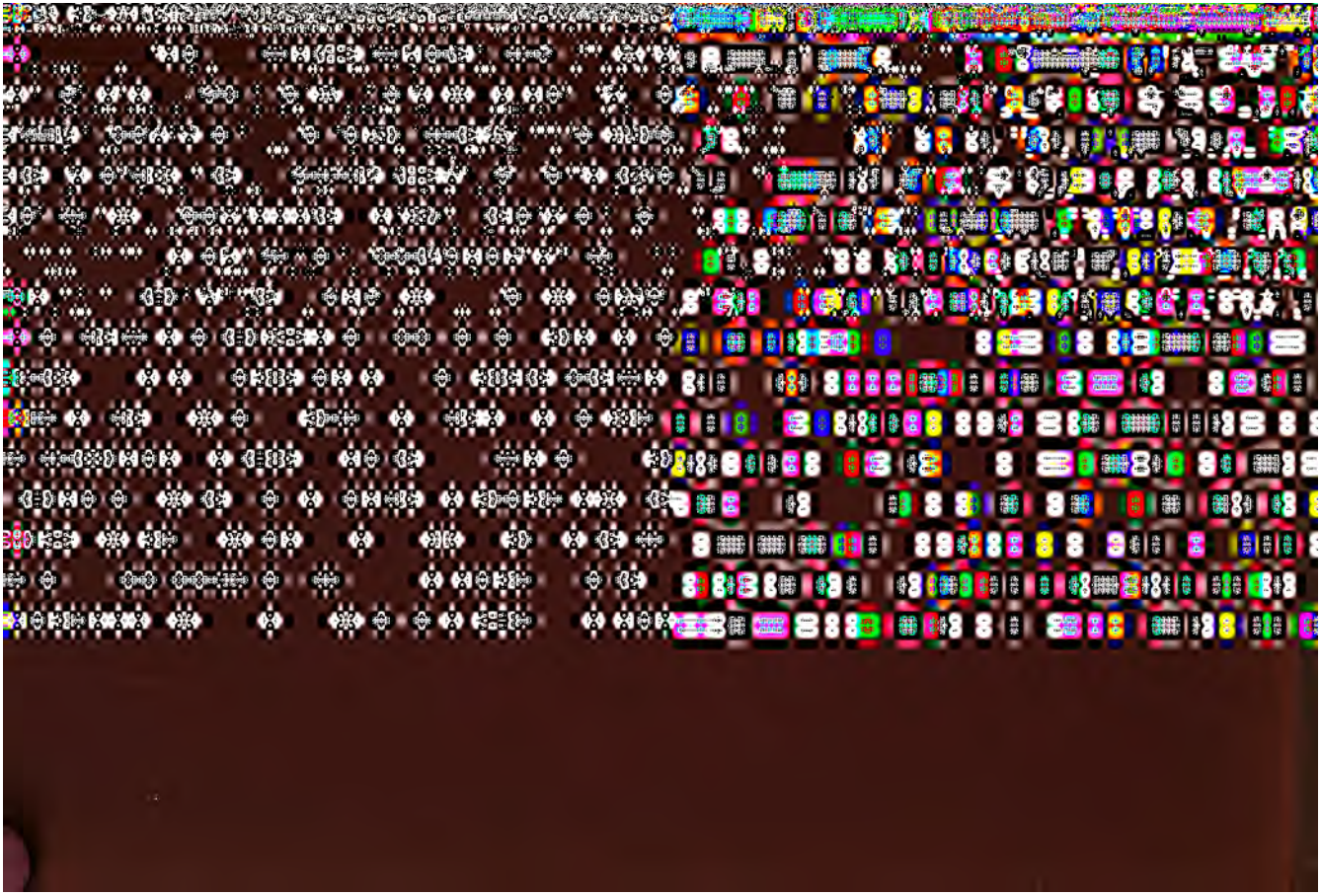
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



Max Hesses Handbücher

Band 66

ML275.5
S353

Copyright 1922 by Max Hesses Verlag, Berlin W 15

Zum Geleit.

Die vorliegende Sammlung bildet den dritten Band meiner Aufsätze, mit denen ich — nun schon mehr als zwei Jahrzehnte hindurch — dem musikalischen Leben in Deutschland das kritische Geleit gebe. Aus den verschiedensten Anlässen und Stimmungen entstanden, hatten sie den gemeinsamen Zweck, momentane Eindrücke festzuhalten. Inwiefern solche journalistische Erzeugnisse, gerade wenn sie unverändert, über den Tag hinaus von Bedeutung bleiben können, habe ich im Vorwort zum ersten, mit Richard Straußens Einleitung geschmückten Bande („Aus dem Musikleben der Gegenwart") darzulegen versucht. Auch heut noch glaube ich, daß die zeitgenössische Bewertung der wichtigeren Erscheinungen und Persönlichkeiten trotz aller Schwankungen und Irrtümer das Interesse des Historikers wie des Kunstfreundes verdient. Denn nicht nur die Werke selbst einer Epoche, auch ihre Wirkungen und Schicksale, die Beurteilungen, die sie finden, sind ein Stück Kunstgeschichte.

Seit dem Erscheinen des zweiten Bandes („Erlebnisse und Betrachtungen") haben sich welterschütternde Ereignisse zugetragen, die ihre tiefen Spuren im geistigen Leben der Völker noch lange zurücklassen werden. Zu Beginn des Krieges schien kurze Zeit alle öffentliche Kunstpflege ernstlich in Frage gestellt; bald zeigte sich's jedoch, daß im besonderen die Liebe zur Musik viel zu tief im deutschen Volke wurzelt, um nicht auch in Zeiten der Not und Gefahr ihm eine treue Gefährtin zu sein,

und daß im Gegenteil das Bedürfnis nach geistiger Ablenkung sich gleichsam fieberhaft immer weiterer Kreise bemächtigte. Das Konzert- und Theaterwesen nahm einen Aufschwung wie nie zuvor. Das Bild aber, das es bot, trug notwendigerweise veränderte Züge. Verschwunden daraus war mit einem Schlage das einst so wesentliche fremdländische Element, beherrschend machte sich der Geschmack einer nicht immer kunstsinnigen Menge geltend, und der einheimischen Produktion waren aus wirtschaftlichen und andern Gründen hemmende Fesseln angelegt. Aus Wahl und Folge der hier gesammelten Aufsätze, die die Jahre 1913—21 umfassen, wird der Leser trotz der Gruppierung nach Stoffen den Einschnitt im Gang der Entwicklung, das „vor, in und nach dem Kriege" unschwer erkennen. Um den zeitgeschichtlichen Charakter noch deutlicher hervortreten zu lassen, habe ich es nicht für überflüssig gehalten, auch nichtmusikalische Betrachtungen aus jenen denkwürdigen Tagen mit aufzunehmen.

Der Krieg ist zu Ende. Wir harren der ersten Anzeichen einer internationalen Versöhnung und Rückkehr zu normalen Verhältnissen. Wir alle tragen an dem Bewußtsein, welch schwere Zeiten unserm Vaterlande noch bevorstehen. Wenn es einen Trost und eine Hoffnung gibt, so ist es der Glaube an unsre Kunst, an ihre Macht zu innerer Aufrichtung und an ihre werbende Kraft nach außen. Dieser Glaube rechtfertigt auch die unentwegte Hingabe an künstlerische Dinge und die Beschäftigung mit ihnen inmitten einer ganz anders gerichteten Zeit.

So übergebe ich dies Buch der Öffentlichkeit mit dem Wunsche, daß die fördernde Teilnahme und das Vertrauen zu meiner Lebensarbeit, für die ich meinem Herrn Verleger wärmsten Dank schulde, nicht enttäuscht werden mögen.

Berlin, im September 1921.

L. S.

Inhaltverzeichnis.

Seite

Zum Geleit

I. Vor dem Kriege.

Die Musik der letzten 25 Jahre 3
Zu Gluds 200. Geburtstag 5
Eine neue Oberonbearbeitung 8
Uraufführung der „Joseph-Legende" 10

II. Aus meinem Reisetagebuch.

1. Im Westen 25
2. Beim Ausbruch des Krieges 29

III. Neuaufführungen.

A. Opern.

Strauß, R.: Zur Umarbeitung der Ariadne 37
— Der Bürger als Edelmann 40
— Die Frau ohne Schatten 42
Weingartner, F. v.: Dame Kobold 52
d'Albert, E.: Die toten Augen 55
— Der Stier von Olivera 61
Schillings, M. v.: Mona Lisa 64
Korngold, E. W.: Violanta und Der Ring des Polykrates 69
— Die tote Stadt 75
chreker, F.: Der ferne Klang 78
- Die Gezeichneten 81
chmidt, Franz: Notre Dame 84
fitzner, Hans: Palestrina 86
)berleithner, Max v.: Der eiserne Heiland 92
- Cäcilie 95

Seite

. 99
. 100
. 101
. 103
. 106

. 111
. 113
. 114
. 122
. 123

. 129
. 132
. 142
. 146
. 151
. 155
. 158
. 164
. 166
. 168

. 170
. 173
. 177
. 179
. 181
. 184
. 187
. 188
. 190

. 195
. 196
. 200
. 204
. 208
. 210
. 214

Seite

Musik und Politik 215
Zur Frage des Textschutzes 219
Ein Opernjubiläum 222
Die Singakademie 224
Musikalische Neuorientierung 228
Was uns not tut 232
Der Filmdirigent 236
Vom Nachlesen des Textes 241
Osterklänge 246
Die Kunst der Tausend 250

I.

Vor dem Kriege.

Die Musik der letzten fünfundzwanzig Jahre.

Vor einem Vierteljahrhundert hatte Richard Wagner bereits die Welt endgültig erobert. Nach den noch unentschiedenen Kämpfen von 1876 war der „Ring" hinausgezogen in alle Lande, eine Generation von Wagnerinterpreten war erstanden, der „Parsifal" hatte 1882 das Lebenswerk des Meisters mit einem Heiligenschein gekrönt, und — vielleicht das Entscheidende — die streitbare und so heftig bestrittene Persönlichkeit Wagners war aus dem Leben geschieden. Das Wagnertum konnte sich nun nicht mehr vertiefen, nur noch verbreitern. Die „Walküre", „Tristan", „die Meistersinger" wurden populär wie „Lohengrin" oder „Tannhäuser" — ob zu ihrem Heile, muß die Zukunft lehren, Anfang der neunziger Jahre bemerkte man das erste Anzeichen einer Reaktion gegen die großen Götter- und Heldendramen, als das Eindringen der italienischen Veristen mit ihren blutigen Einaktern sich ganz Deutschland tributpflichtig machte. Dann, als Mascagnis „Cavalleria" und Leoncavallos „Bajazzi" abgewirtschaftet hatten, trat eine Zeit müder und drückender Stagnation ein. Einige liebenswürdige oder bühnenwirksame Werke tauchten wohl auf, wie Humperdincks „Hänsel und Gretel", Goldmarcks „Heimchen am Herd" oder Kienzls „Evangelimann", aber im wesentlichen wurden die Kosten doch vom Ausland bestritten. Es kam die Zeit, in der man Verdis Größe in seinen letzten Opern „Othello" und „Falstaff" zu würdigen begann; sein Landsmann Puccini setzte sich, zu-

erst mit der „Bohème" durch, von den Russen kam Tschaikowsky in Aufnahme, von den Franzosen, die noch immer mit Bizets „Carmen" die Opernbühne beherrschen, Charpentier und mehr und mehr auch der kühne Neuerer Debussy, der Komponist von „Pelleas und Melisande".

In Deutschland florierte die Wiener Tanzoperette. Die dramatische Produktion schien mit Wagner in eine Sackgasse geraten zu sein; sie lag brach oder kam ins Hintertreffen. Denn bahnbrechend wirkte eine Bewegung auf anderem Gebiete. Die Saat, die Berlioz und Liszt gesät, ging üppig auf in der modernen Symphonischen Dichtung. Der Konzertsaal siegte über das Theater. Strauß und seine Anhänger bildeten die Technik des Orchesters aufs subtilste aus, bereicherten seine Mittel und steigerten mit der Herrschaft über die Farben- und Gebärdensprache seine Ausdrucksfähigkeit schier ins Unendliche. Ein Taumel ergriff die musikalische Welt, eine junge Generation scheute vor grotesken Übertreibungen nicht zurück, und die Grenze zwischen Kunst und Willkür schien sich verwischen zu wollen. „Euch selbst, mein Meister, wurde bang", konnte man mit Eochen singen. Aber die Wolken zerteilten sich, wir lernten wieder klarer sehen und konnten erkennen, daß wir mit alledem ein gut Stück weitergekommen waren. Es ist das Bemerkenswerte an dieser Epoche, die oft wie toll in einem verschlossenen Raume getobt, daß sie den Ausweg ins Freie gefunden hat. Und es ist das historische Verdienst Richard Straußens, daß er eine Reihe genialer, erfindungsstarker und formvollendeter Werke geschaffen hat, in denen wir den künstlerischen Niederschlag unserer Sehnsucht erblickten, und die zugleich den Glauben an eine Weiterentwicklung gefestigt haben. An ihm hat sich unsre Zeit wieder orientiert.

Noch mancherlei andres wäre festzustellen. Neben der Orchestermusik erlebte in den letzten 25 Jahren die lange vernachlässigte Kammermusik, ferner das Lied und die Konzertmusik in allerlei Formen eine neue Blüte, teils unter dem Einfluß von Brahms, teils befruchtet von fortschrittlichem Geiste. Auch in der Kirchenmusik, namentlich

der katholischen, zeigten sich frische Ansätze. Hand in Hand damit ging die Popularisierung Beethovens und ein neuerwachter Bachkultus größten Stils. Überhaupt ist eine Renaissance der vorklassischen Musik zu verzeichnen, die gewissermaßen den extremsten Vorstößen das Gleichgewicht hält und, begünstigt von dem durch die Musikwissenschaft in weiten Kreisen geschärften Sinn für das Historische, die Schätze der Vergangenheit wieder praktisch zu verwerten sucht. Schließlich hat uns Deutschen Richard Strauß, seitdem er sich der Bühne zugewandt, seit der „Salome" in seinen Dramen eine neugeartete nationale Oper geschenkt, deren Bedeutung, Einfluß und Entwicklungsmöglichkeit vorläufig noch gar nicht zu überblicken sind.

Das ist ein Reichtum der Ereignisse, wie er nur selten überboten worden! Die Geschichte wird diese Epoche — gleichviel, ob sie ihr selbständige Bedeutung oder nur die eines Überganges zu glücklicheren Verhältnissen einräumt — keinesfalls zu den uninteressanten oder unwichtigen rechnen. September 1913.

Zu Glucks 200. Geburtstag.

Mit der Zweijahrhundertfeier für Christoph Willibald Gluck ehrt Deutschland das Andenken eines seiner größten Männer auf dem Gebiete der Tonkunst. Machtvoll und imponierend steht seine Gestalt am Ausgang des 18. Jahrhunderts. Es war ein entscheidender Moment, als Gluck in die Entwicklung eingriff. Die alte Opera seria der Italiener hatte sich überlebt; sie starb an Blutleere und Verkalkung dahin. Was sie an rein musikalischen Elementen enthielt und gegen das doktrinär antikisierende Ideal der Florentiner ausgespielt hatte, sollte erst später
[illegible] neuer, üppigerer Blüte gelangen. Die Zeit drängte zu-
[illegible]chst zur Umwandlung der Oper in das Drama, vom
[illegible]roischen zum Menschlichen hin. Gluck fühlte das mit
[illegible]m unbeirrbaren Instinkt des Genies und verwirklichte
[illegible]rch die Tat, was vielen, wenn auch unklar, vorschwebte.

Aus Büchern und Schriften erfahren wir bis zum Überdruß, daß er die Italiener bekämpft habe, daß er nach der Unnatur ihres Formelwesens zur Wahrheit und Einfachheit des Ausdrucks zurückgekehrt sei. Man stellte ihn an die Seite Richard Wagners, weil er wie dieser in der Oper vor allem das Drama gesucht und der Musik gegenüber die Dichtung wieder zu Ehren gebracht habe.

Das alles stimmt. Gluck hat sich ja selbst in den Vorreden zu „Alceste" und „Paris und Helena" mit aller Deutlichkeit darüber ausgesprochen. Aber das wären doch nur erkenntnistheoretische Dinge gewesen, wenn er seine Absichten nicht in künstlerische Taten umgesetzt hätte. W i e er das getan, wie er aus seiner Zeit herauswuchs, wie er durch Auslese das Ererbte sich zu eigen gemacht und aus ursprünglicher Übereinstimmung mit den Zeitgenossen sich nach und nach neue Ausdrucksmittel geschaffen hat — das ist das eigentlich Interessante an dem Manne. Das Verständnis dafür gewinnt man nicht aus den reifen Meisterwerken, in denen die Wandlung sich schon vollzogen hat. Das Wunder liegt weiter zurück. Man müßte die italienischen Opern Glucks vor dem „Orpheus" erforschen — aber selbst ein Werk wie „Paris und Helena" (1768) ist ja so gut wie unbekannt. Worauf es immer und immer ankommt, ist einzig die musikalische Intuition, der schöpferische Tongedanke, in dem eine Idee ihr Leben gewinnt. Deshalb ist es im Grunde auch gleichgültig, welcher Anteil an den gemeinsamen Reformideen seinem Textdichter Calzabigi gebührt.

Gluck war kein ganz naiv schaffender Künstler; die Reflexion hat bei ihm eine wichtige Rolle gespielt. Nicht selten ist er darin zu weit gegangen und wird dann trocken und reizlos. Solche Partien seiner Werke hätten ihn um so weniger sein Ziel erreichen lassen, je deutlicher sie tendenziöse Zwecke verfolgten. Das Entscheidende war vielmehr die innere Wärme, aus der die Schönheit und die Wahrhaftigkeit seiner Musik flossen. In der rührenden, erhebenden, unmittelbar packenden Art des Ausdrucks lag der Fortschritt seiner musikalischen Dramatik, viel

mehr noch als in den von ihm durchgeführten stilistischen Veränderungen und Neuheiten. Gluck war ein Deuter des menschlichen Herzens und blickte tiefer als andre in Welt und Menschen. Er brauchte sich nur nach seinem eigenen Empfinden zu orientieren, um in seiner Darstellung wahr und edel zugleich zu sein.

Dieser Zuwachs an Innerlichkeit ist es auch, der eine neue Epoche seit Gluck in der Musik datieren läßt. Was vor ihm liegt, ist der Geschichte verfallen; er bedeutet in der Oper die Grenze, die unserm Nachfühlungstrieb gezogen ist. Nach zwei Richtungen hat Gluck bahnbrechend gewirkt. In Frankreich knüpft sich die Entwicklung der ernsten Oper an seine Erscheinung; in Deutschland hat er Mozart den Boden geebnet, dem Schöpfer des „Idomeneo", der in mehr als einer Beziehung auf seinen Schultern stand.

Gedenktage hätten wenig Bedeutung, wollte man den Blick nur in die Vergangenhet lenken. Sie werden nützlich und fruchtbar, wenn sie uns zum Bewußtsein bringen, wie wir Lebenden zu dem Gefeierten stehen, und was er der Gegenwart und Zukunft noch zu sein vermag. Gerade jetzt erwacht eine frische Bewegung, die Glucks nur zu lange schon vernachlässigte Werke dem Spielplan der deutschen Opernbühnen wieder einverleiben möchte. Die Schwierigkeiten, die solchen Bestrebungen im Wege stehen, sind nicht zu unterschätzen. Eine Generation von Sängern und Darstellern ist herangewachsen, die jede Fühlung mit dem Stile Glucks verloren hat. Aber auch das Publikum ist von der Entwicklung der letzten dreißig Jahre in seinem Geschmack und seinen Anforderungen an die Opernbühne nicht unberührt geblieben. Vieles, was edel und groß war, erscheint unsrer nervöser genießenden Zeit steif und nüchtern und allzu gleichmäßig. Der Wert der maßvollen und vornehmen Zurückhaltung ist ja leider gesunken. Auch in dramaturgischer und musikalisch-klanglicher Hinsicht stehen wir auf einem andern Standpunkt. Nicht alles, was Gluck geschaffen, können wir noch genießen, und bei den Wiederbelebungs-

versuchen wird man mit Auswahl und Vorsicht verfahren müssen.

Indessen ein großer Künstler wirkt ja nicht nur durch seine Werke auf die Nachwelt. Wichtiger als diese ist oft das Vorbild seines Wesens und Schaffens, das er gegeben, das Vorbild seiner großen Persönlichkeit. So können und sollen wir das Andenken Glucks auch dann noch hochhalten, wenn seine Werke selbst einst endgültig verklungen sind. Der Zeitgenosse Klopstocks hat uns zuerst einen Begriff von der Würde des musikalischen Dramas gegeben. Und wo immer ehrliche künstlerische Gesinnung lebt, da werden Glucks Treue gegen die Ideale seiner Kunst, sein Wahrheitsdrang, sein lauterer und hochgerichteter Geist auch durch weitere Jahrhunderte hin vorbildlich wirken.

2. VII. 14.

Eine neue „Oberon"-Bearbeitung.

Zu den Bearbeitern des „Oberon" ist nun auch Felix Weingartner getreten. Daß Webers Meisterwerk Musiker und Bühnenleiter immer wieder zu Umgestaltungen verlockt, liegt in seiner Entstehungsgeschichte begründet. Als Weber in Dresden an die Komposition des „Oberon" ging, kannte er nur den Plan des Dichters (Planché), nicht sein Buch. Einzeln bekam er die Texte der Gesangsnummern zugesendet, und erst in London erkannte er die Natur und die Mängel der Dramatisierung. Notgedrungen fügte er sich den Anforderungen der englischen Bühne, nahm sich aber vor, das Werk für Deutschland umzuarbeiten. Der Tod hat ihn daran verhindert, sein Werk aber lebte weiter, auch so wie es nun einmal war. Generationen haben sich daran erfreut, denn gerade sein naiver Charakter lieh ihm, bei sinngemäßer Aufführung, eigene Reize. Man kann es aber verstehen, daß die modernen dramaturgischen Anschauungen ihr Recht fordern.

Schon Webers Schüler Benedikt hatte, unter Berufung auf eine entsprechende Äußerung des Meisters, den Dialog

durch hinzukomponierte Rezitative ersetzt. Dasselbe tat später Franz Wüllner mit geistvoller Benutzung Weberscher Themen. Aber er erdrückte damit das Original und machte das harmlose Märchenspiel zur seriösen Oper. In den gleichen Fehler ist Joseph Schlar verfallen in seiner für die Wiesbadener Hofbühne geschaffenen Bearbeitung. Die hier beliebten Eigenmächtigkeiten und Zutaten mußten bei den Verehrern Webers Mißbilligung finden. Weingartner behält vernünftigerweise den gesprochenen Dialog bei, beschränkt aber den allzu weitschweifigen auf das notwendigste. Die von ihm angebrachten Kürzungen sind ebenso glücklich wie die Umgestaltung der Szenenfolge, die es ermöglicht, den dritten Akt statt in acht in vier Bildern zu geben.

Die Revision der Gesangstexte hat vor allem die Beseitigung offenbarer Geschmacklosigkeiten und Sprachfehler der Hellschen Übersetzung im Auge gehabt. Ob die Einfügung der sonst fortgelassenen Szene in der Hütte Namunas nötig und ein Gewinn ist, kann dahingestellt bleiben. Sie ist dem Bearbeiter Veranlassung zur Einschaltung eines Terzetts geworden, das ebenso wie ein hinzukomponiertes Rezitativ der Roschana und ein Quartett im Garten Almansors den Stil Webers mit überraschender Treue trifft und mit den kleinen, aus Oberon-Motiven gestalteten Melodramen der Elfenszenen zweifellos die musikdramatische Wirkung steigert. Nichtsdestoweniger wird es von dem prinzipiellen Standpunkt des Beurteilers abhängen, ob er sich mit diesen selbständigen Ergänzungen (die man ja auch fortlassen kann) befreundet oder nicht. Im übrigen hat Weingartner die Webersche Partitur pietätvoll aufrechterhalten. Nur an einer Stelle vertauscht er im Duett die Stimmen des Puck und des Oberon, weil dieser stets von einer Frau, und nicht, wie im Original vorgezeichnet, von einem Tenor gesungen wird. Wenn endlich Weingartner vom Lied des Meermädchens, in das bei ihm Puck ein paar störende Noten hineinsingt, die zweite Strophe dem Oberon in den Mund legt, so sehe ich keinen zwingenden Grund dazu. Sache

der Regie ist es, die Sängerin so zu postieren, daß sie deutlich verständlich ist.

Alles in allem aber erscheint mir die Weingartnersche Bearbeitung — wenn es denn schon eine Bearbeitung sein soll — unter den bisher versuchten als die annehmbarste.

14. VIII. 15.

Uraufführung der „Joseph-Legende".

Paris, 14. Mai 1914.

Ein Werk dreier deutscher Künstler, des Malers Harry Graf Keßler, des Dichters Hugo v. Hofmannsthal und des Musikers Richard Strauß ist in fremdem Hause aufgeführt worden, aber es hat sich über diese Verpflanzung nicht zu beklagen gehabt. Vielleicht hätte keine Bühne in Deutschland den Gebilden dieser Pantomime diese Möglichkeiten der Illusion geben können wie das alte riesige Theater aus der Zeit des Kaiserreiches. Und die Pariser Gesellschaft hat das Straußsche Musikwerk mit dem Glanz empfangen, den sie bei solchen Gelegenheiten zu verschwenden liebt. In den Logen sah man Herrn und Frau v. Schön mit allen Herren der deutschen Botschaft, den russischen Botschafter Iswolski, diamantenbesäte Großfürstinnen und zahlreiche Mitglieder des französischen Adels, die de Clermont-Tonerre, Montesquieu, Rohan, de Pollignac usw. Aus Deutschland waren Journalisten und Theaterdirektoren, darunter Graf Hülsen-Haeseler, herübergekommen; auch Gabriele d'Annunzio wohnte der Aufführung bei.

Die biblische Legende ist in dem Werke aus ihrem historischen Milieu in das prunkvolle Venedig verlegt. Wir sollen nicht an die Ethik der Hebräer, nicht an die Pharaonen, den Nil und die Pyramiden denken, um den Konflikt zwischen dem keuschen Joseph und der begehrlichen Frau Potiphar um so allgemeiner als den zweier sich fremder menschlicher Empfindungswelten aufzufassen. Damit ist nur mehr ein Motiv der Legende beibehalten, und

vielen wird das als eine irritierende, die Wirkung abschwächende Maßnahme erscheinen. Die Idee würde jedenfalls noch reiner zur Geltung kommen, wenn auf jede historische Einkleidung überhaupt verzichtet worden wäre.

Wenn der Vorhang aufgeht, sehen wir eine Halle im Stile Palladios mit protzigen goldenen Säulen vor einer Loggia im Hintergrund. An überladenen Tafeln schwelgt die Hofgesellschaft des Potiphar in reicher venezianischer Tracht. Er selbst thront mit seiner Gemahlin auf einem Hochsitz, zu ihren Füßen die junge Lieblingssklavin. Im Orchester, an dessen Pult die hohe, schlanke Gestalt des Komponisten erschienen und die französischen Musiker zu ungewohnter Verve und Ausdruckskraft anfeuert, schäumt und glitzert es. Die übersättigte Lebensfreude und üppige Pracht des Orients tut sich vor uns auf. Hier macht es sich gleich bemerkbar, daß für den weiten Raum der großen Oper die aufgebotenen Apparate nicht massig genug wirken. Die Truppe Djagilews zählt einige hervorragende Mitglieder, aber sie ist nicht das durch Erscheinungen und Leistungen glänzende Ensemble, mit dem einst die Russen im Ausland ihren Ruf begründeten. Auch fehlen die ursprünglich angekündigten Koryphäen Nijinski und Ida Rubinstein.

* *
*

Ein orientalischer Scheich bietet die Geschenke feil, die der Herrscherin, zu deren Ehren das Fest stattfindet, dargebracht werden: kostbare Geschmeide, schöne Frauen und weiße Windhunde. Das Orchester schillert in allen Farben. Die Frauen tanzen den Hochzeitstanz, der darstellt, wie die Braut in der Hochzeitsnacht entschleiert wird, den Tanz der Wollust. Die Musik nimmt den Ausdruck sinnlicher Glut an, aber die choreographische Ausführung bringt nicht das, was man hier erwartet, und was wohl auch beabsichtigt war. Einzig die geschmeidige Vera Fokina, die aus dem Ensemble heraustritt, fesselt durch die Plastik und

die Leidenschaft ihrer Gebärden. Dem Frauentanz folgt ein Auftreten der Faustkämpfer; es mahnt an die brutalen Freuden, mit denen eine genußsüchtige Zeit ihre abgestumpften Nerven reizte. Potiphars Weib bleibt bei alledem eisig starr. Ihre Teilnahme erwacht erst, als Joseph, in einem Teppich schlafend, hereingebracht wird. Er ist als Hirtenknabe im Pubertätsalter gedacht. Mit ihm dringt der Hauch einer unschuldigen Natur in die schwüle Atmosphäre einer überreif gewordenen Kulturwelt hinein. Joseph drückt in drei gesonderten Tanzfiguren die natürliche Unschuld des Hirtenknaben, die Sehnsucht des Gottsuchenden und die Verherrlichung des Gottes aus, den er in sich gefunden. Die Musik wird bald pastoral, bald mystisch verzückt. Der Darsteller des Joseph, Miassine, ist ein schlanker Bursch von großer mimischer Begabung; es gelingt ihm, das Knabenhafte überzeugend zum Ausdruck zu bringen. Den künftigen Helden aber, das mystisch Hoheitsvolle, das ihn in den Mittelpunkt der Handlung stellt, bleibt er uns schuldig. Der sonst so erfindungsreiche Fokin hat ihm keinerlei neue, der Situation entsprechende Ausdrucksmittel geschaffen. Gerade hier, wo sich die Berechtigung der neuen Kunstgattung hätte erweisen müssen, ist der Versuch, an die Stelle des Alten Zukünftiges zu setzen, nicht geglückt, ja es wirkt fast wie eine Mahnung, das Gebiet des rein Choreographischen nicht allzu weit zu ziehen. Im wesentlichen behilft sich Joseph mit den Mitteln der Sprungtechnik, um seine Symbolismen anzudeuten, und der Eindruck mußte sich notwendigerweise verflachen. Dann folgt die künstlerisch wichtigste und am besten gelungene Szene. Das Fest ist verrauscht, die Stufen sind leer geworden. Joseph, von der Dienerin in die Kammer unter die Loggia gebracht, hüllt sich in seinen Mantel und schläft ein. Er träumt von einem Engel, der sich schützend an sein Lager stellt. Da erscheint Frau Potiphar im Nachtgewand. Der Reiz des Knaben hat sie nicht schlafen lassen und sie sucht, sich dieses ihr fremde, selbstbewußte Wesen untertan zu machen. Es beginnt das Spiel und Widerspiel zwischen

den beiden, das mit dem Sieg der Reinheit endet. (Marie Kousnetzoff gibt die weibliche Hauptfigur mit edler, ausdrucksvoller Gebärde, ohne jede Übertreibung, mit anerkennenswerter Vermeidung alles Konventionellen.) Joseph läßt den Mantel fallen; das Weib ist von seiner Nacktheit geblendet, aber von ihm verschmäht, wandelt sich ihre Liebe in Haß und Verachtung. Das nun Folgende wirkt im wesentlichen dekorativ: die Verhaftung Josephs, das Auftreten des Potiphar, die Vorbereitung zur Tortur, die Rettung Josephs durch einen Engel, der auf den Strahlen eines Sterns niedergleitet und ihn mit sich zum Himmel führt. Potiphars Frau, von der Erkenntnis des Göttlichen vernichtet, erwürgt sich mit ihren Perlenschnüren. In dieser Schlußszene ist der wilde Beschwörungstanz der klagenden Weiber eine glänzende choreographische Leistung, die Fokins Kunst wieder auf der Höhe zeigt. Im übrigen nimmt mehr und mehr der Musiker unser volles Interesse in Anspruch, bis er uns mit einem strahlenden D-dur entläßt.

Das Werk hat einen sehr lebhaften Erfolg gehabt. Als Strauß an sein Dirigentenpult trat, wurde er mit Händeklatschen empfangen. In den Dekorationen und der ganzen Aufmachung erschien dem Pariser Publikum vielleicht manches zu stark und zu barbarisch aufgetragen, doch wurde das Werk in seinen psychologischen Feinheiten und Kontrasten richtig verstanden. Zum Schluß gab es einen Beifallssturm, wie man ihn bei dem französischen Publikum selten erlebt. Strauß und Fokin wurden oftmals gerufen.

* * *

Wenn Richard Strauß in seinem op. 63 sich dem Tanz zuwendet, so betritt er damit nicht eigentlich neue Bahnen. Der Tanz — nicht wie er im „Rosenkavalier“, sondern im „Zarathustra“, in „Salome“ und „Elektra“ vorkommt — ist ihm schon mehrmals höchste Ausdrucksform gewesen, und in der Leichtigkeit, der Entbundenheit von aller Erdenschwere, im Dionysischen haben wir einen wesent-

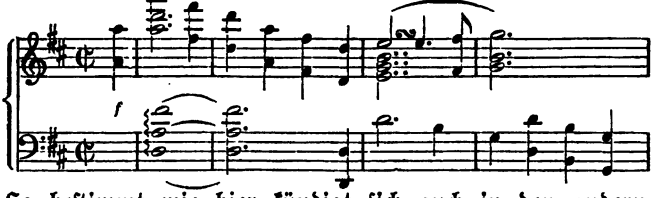
lichen Zug seiner Musik zu erkennen. Es muß immer wieder gesagt werden, daß die moderne Bewegung, die in Richard Strauß gipfelt, im schärfsten Gegensatz zu Wagner und seinem Epigonentum steht. Strauß konnte dem musikalischen Drama nicht frisches Blut zuführen, ohne die Theorien der neudeutschen Schule, die ihm den Weg versperrten, über den Haufen zu werfen. Wie Wagner, bekennt er sich zur alleinseligmachenden Kraft des melodischen Ausdrucks; aber sein künstlerisches Temperament und seine Stellung zum dargestellten Stoff sind völlig andre. Das schwere Pathos und die breit ausgesponnene Form sind einer nervösen, buntschillernden Beweglichkeit des Empfindens und einer äußersten Konzentriertheit des Gestaltens gewichen. Diese Musik stürmt in unaufhaltsamem Flusse dahin. Ebenso ist an die Stelle christlicher Weltanschauung und des Erlösungsdogmas eine mehr hellenistische Lebensauffassung getreten. Endlich hat das aus dem Wort geborene Musikdrama, in dem Wagner sein Ideal erblickte, eine neue Kombination beider Künste abgelöst, in der der Musiker seinem Stoffe selbständiger, um nicht zu sagen selbstherrlicher gegenübersteht und sich, mehr als auf die Singstimme, auf die durch das moderne Orchester zur höchsten Ausdrucksfähigkeit gesteigerten instrumentalen Mittel stützt.

Strauß ist im Grunde der große Symphoniker geblieben, als der er zuerst auftrat, nur daß er das „Programm" ausscheidet, das nun als paralleles dramatisches Gebilde in die Erscheinung tritt. In seinem Streben nach Kongruenz zwischen Klangbild und faßlichem, vorstellbarem Gefühlsinhalt ist er in seinem neusten Werke unter Ausschaltung des gesungenen Wortes bei der begleitenden Gebärde angelangt. Wir dürfen annehmen, daß dieser Versuch nur eine Episode in seinem Schaffen bedeutet. Der Tanz würde das Gebiet des Darstellbaren doch allzusehr beschränken, und schon in der „Josephs-Legende" bestreitet an mehr als an einer Stelle, wo der Tänzer auf der Bühne für den Ausdruck des Psychologisch-Symbolischen versagt, die Musik für sich allein die Kosten. Mag

die Choreographie sich in dem jetzt erstrebten Sinne weiterentwickeln: die Mittel des Tanzes werden immer beschränkte und in gewisser Hinsicht typische bleiben. Der Übergang aber zum wortlosen Schauspiel wäre ein Rückfall, kein Fortschritt, untauglich, unser Verlangen nach dramatischen Eindrücken dauernd zu befriedigen.

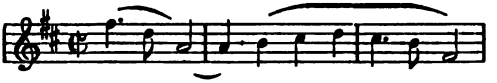
Was nun den Inhalt der Partitur betrifft, so zeigt er uns den Komponisten von keiner neuen Seite. Nach Stil und Gedankenformung wie in der Handhabung des mit allen verfügbaren Mitteln (auch den ungewöhnlichen: Heckelphon, Kontrabaß-Klarinette, Tenortuba, Glockenspiel, Zimbeln und Kastagnetten, Klavier, Orgel, Celesta, Holz- und Strohinstrumenten, Windmaschine und Xylophon) ausgestatteten Orchesters unterscheidet sich der „Joseph" nicht wesentlich von „Salome", „Elektra" oder „Rosenkavalier". Er hat nicht die Innigkeit und Ausdruckstiefe der „Ariadne"; der etwas kühle Symbolismus der Handlung gab keine Veranlassung dazu. Aber diese Musik ist echter und bester Richard Strauß, und sie hat Wert und Bedeutung durch ihre stark melodische Kraft. Innerhalb der zeitgenössischen Literatur ist sie ein leuchtendes Beispiel mehr für die unverlorene Fähigkeit zur Melodie. Mit immer größerer Klarheit entwickelt sich Strauß nach dieser Seite hin. Die Themen des „Joseph" sind geeignet, sich bei den Hörern festzusetzen und fortzuwirken.

Gleich das Anfangsthema hat breiten melodischen Fluß und enthält die Keime für spätere bedeutsame Gebilde:

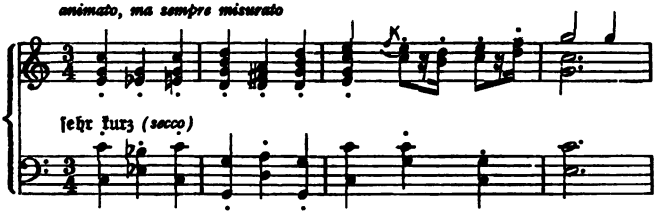


So bestimmt wie hier kündigt sich auch in den andern Themen eine reine Tonalität an. Der Tanz der Wollust beginnt zum Beispiel mit folgendem Gedanken:

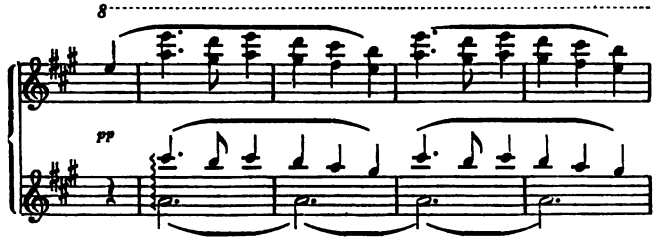
Charakteristisch sind die schleichenden Bewegungen und plötzlichen Ausfälle der Faustkämpfer in Tönen gemalt; dann schlägt mit dem Erscheinen Josephs die Musik in völlig andre Ausdrucksgebiete um. In solchen Momenten verwendet Strauß sehr effektvoll das Tremolo auf einem hohen Violinton (wie in der „Ariadne“). Das Josephs-Thema selbst:



das im Verlaufe des Werkes zu immer größerer Bedeutung gelangt, kennzeichnet die Reinheit und Unschuld des Hirtenknaben. Ein äußerst wirksames Stück ist der Menuettsatz zu seinem dritten Tanze:



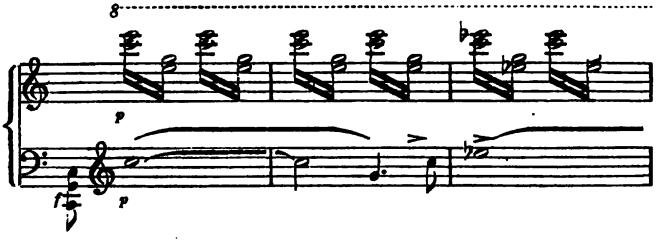
der sich gewaltig steigert und andere Themen in sich aufnimmt. Je mehr Josephs Tanz ein Springen im alttestamentarisch-religiösen Sinne wird, um so mehr dominiert der punktierte Rhythmus des Motivs:



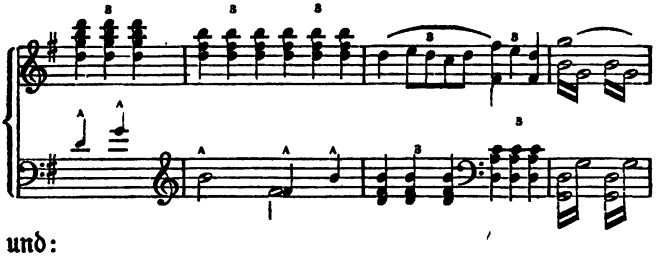
nmlische Musik
ck aber erhält
dem gesang-

und diese Tanz-
führt. Man be-
ung hier zum
e er sich später
hst. Aus dem
aftliche Liebes-

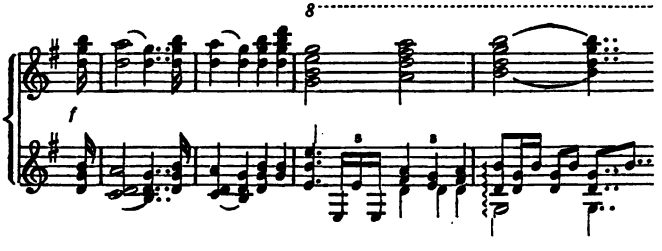
hervorzuheben, vor allen aber die frappierende Wendung, die den entscheidenden Moment begleitet, wo Joseph den Mantel fallen läßt und die Begehrliche mit gebieterischer Handbewegung von sich weist:



Die Apotheose nach dem Erscheinen des rettenden Engels beherrschen die Motive:



und:



n mannigfacher kontrapunktischer Verwebung mit anderen leitenden Gedanken. Diese Beispiele erschöpfen nicht im mindesten auch nur das wichtigste Themenmaterial, aber sie mögen genügen, um zum Studium der Musik anzu-

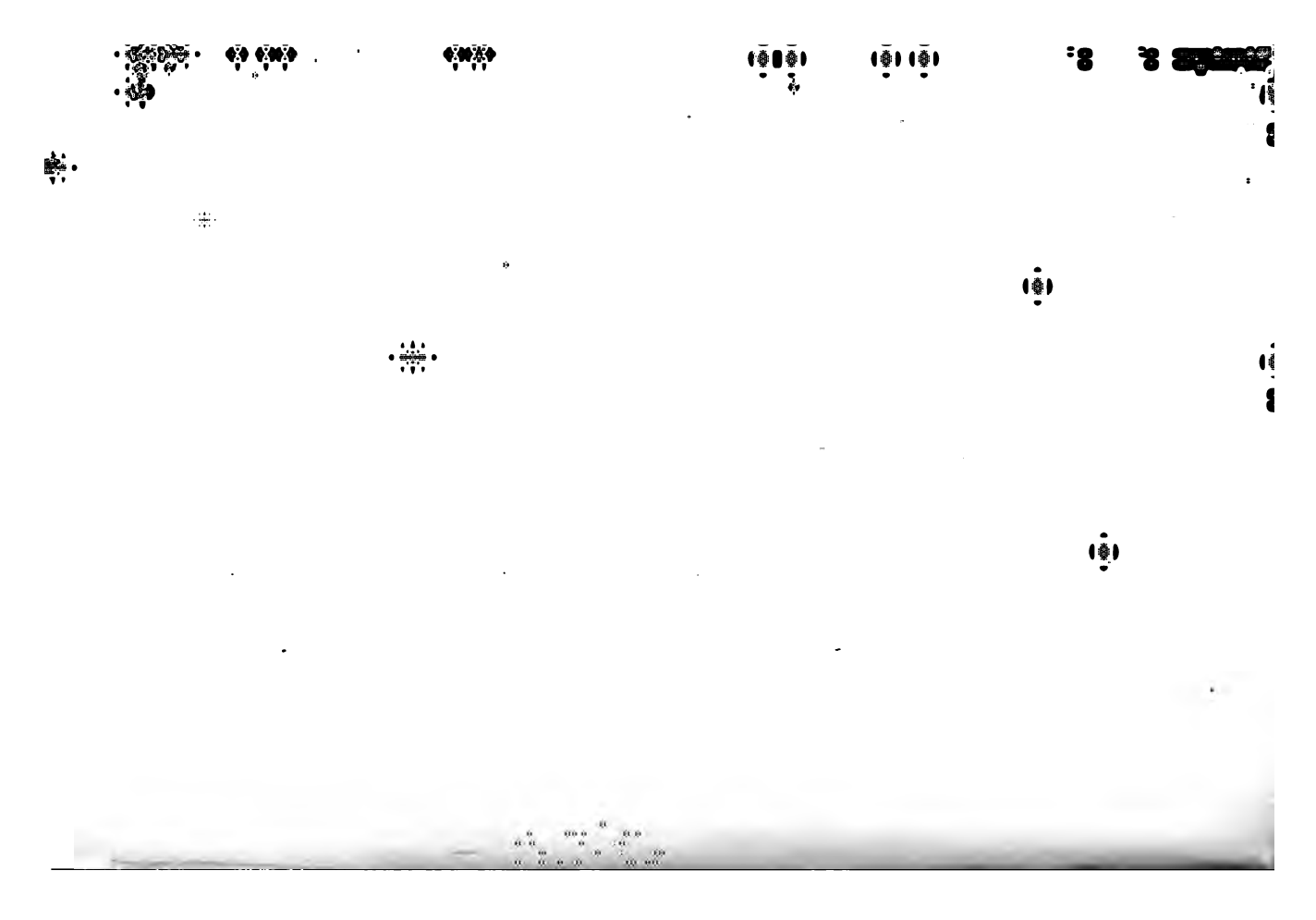
mentation, die
von kristallner
ammerstil der
vollen Massen-

nde Kraft und
osephs-Legende"
türlichkeit ihrer
itlingserfolg in
es Komponisten
ne in der Mu-
sich der starke
weifellos unter
daß Miassine
ren persönlichen
war die Insze-
kst entworfenen
ihres barocken
enwirkung; die
der vorgeschrie-
npe Säulenreihe
gia vollkommen
Schlußeffekt fiel
gel mit Joseph
er mit ihm auf
im rein Choreo-
st seinen Strauß
und tote Stelle
ebenheiten. Eine
ndre Wirkungen
Musiker zu Hilfe

*

es vom Jahre
geben. Der Ein-
durch das Spiel

eines deutschen, mit Straußscher Musik vertrauten Orchesters. Dank der Inszenierung und Darstellung Heinrich Kröllers, vom Maler Aravantinos phantasievoll ausgestaltet, ließ diese Neubelebung keinen Zweifel darüber, daß die nur infolge des Krieges unbekannt gebliebene „Legende“ nunmehr in Deutschland Wurzel schlagen und von hier aus, früher oder später, sich das Ausland zum zweitenmal erobern wird.



II.

Aus meinem Reisetagebuch.

I.

Im Westen.

Als jüngst mich mein Weg in das bergisch-märkische Land führte, lag dichter, feuchter Nebel in den Tälern und verhüllte die Höhen, die dieser Gegend ihren Reiz geben. Der Reisende, der die Straßen von Barmen und Elberfeld durchwandelt, vermutet freilich keine landschaftlichen Schönheiten hinter dieser Umgebung von ausgeprägt industriellem Charakter. Dagegen sind beide Städte nicht ohne architektonische Eigenart. Zu den Sehenswürdigkeiten rechne ich allerdings nicht die Nachahmung des Trienter Neptunbrunnens, die vor Jahren durch die Ungeschicklichkeit einer Sittenkommission zu so skandalöser Berühmtheit kam, und die, mit ihrem rötlichen Ton unangenehm gegen die Umgebung abstechend, wie ein beiseite geschobenes Präsent schief vor dem Rathaus steht. Um wieviel besser sähe dies prächtige Bauwerk aus, wenn lediglich Eberleins zierlicher Kaiser Friedrich die Front schmückte! Interessant wird das bei hügligem Terrain abwechslungsreiche Straßenbild, das hier und da die pittoreske Schwebebahn belebt, namentlich da, wo sich in einzelnen Exemplaren noch das alte bergische Haus mit seiner schieferverkleideten Holzkonstruktion und seinen bis auf die Erde reichenden grünen Fensterladen erhalten hat. Interessant ist auch der Gegensatz zwischen Barmen und Elberfeld in Sprache und Bevölkerung; dort mehr ein westfälischer, hier ein

rheinländischer Einschlag. Die Rivalität der Nachbarn zeigt sich am deutlichsten in der Trennung der früher vereinigten Schaubühnen; Barmen hat jetzt sein eignes Theater. Dagegen schlingen die Vereine für Kunst und Wissenschaft wieder ein gemeinsames Band um sie, gewissermaßen eine Art geistiger Schwebebahn.

Wie stark das künstlerische Interesse ist, konnte ich persönlich aus der verständnisvollen Art erfahren, die man der Erörterung musikalischer Dinge entgegenbringt. Ist doch auch seit Gregors dort unvergessenen Zeiten die Elberfelder Oper eine Hochburg des Fortschritts, durch die manches neue Werk, im besondern französischen Ursprungs, seinen Einzug nach Deutschland findet. Und die Stadt, die mit Krefeld und dem gesamten Rheinland ihre Bedeutung für die Verbreitung der Brahmsschen und Straußschen Musik hat, setzt auch auf dem Gebiet des Konzertwesens ihr anregendes Leben fort. Dafür sorgt Dr. Haym, der Leiter des Elberfelder Gesangvereins, der mutig für die Modernen eintritt und erst kürzlich der „Messe des Lebens" von Frederik Delius zu einer vielbeachteten Aufführung verhalf. Betritt man wiederum die bekannte Hartmannsche Buchhandlung, die, sehenswürdig in ihren neuzeitlichen Einrichtungen und ein Unikum in ihrer Verschmelzung von Literatur-, Kunst- und Musikbureau, eine Fülle wertvoller Kupferstiche und Photogravüren birgt, so staunt man, welche Blüten in Elberfeld auch der Kunsthandel treibt. Doch von dem allen wollte ich nur nebenbei erzählen. Natürlich besuchte ich auch Köln, die musikalische Metropole des Rheinlandes, und hier sah ich etwas, von dem sich ausführlicher zu berichten verlohnt. Ich meine das Musikhistorische Museum.

In der Worringer Straße, einer Villenstraße am Kaiser-Friedrich-Ufer, in unmittelbarer Nähe des Rheins, ist 1906 ein dreistöckiges Gebäude errichtet, das einer Sammlung historischer Musikinstrumente dient, wie sie vollzähliger und übersichtlicher geordnet nirgends existiert. Erbauer und Besitzer ist Kommerzienrat Wilhelm Heyer in Köln. Es verdient wohl die Anerkennung der musikalischen

Welt, wenn ein begüterter Mann auch einmal solchem Zwecke seine Mittel opfert. Den Grundstock bildete die zweite Sammlung Paul de Wittes in Leipzig (dessen erste den Hauptbestandteil unserer „königlichen Sammlung alter Musikinstrumente" geliefert hat); hinzugekommen sind außer einer eignen Kollektion Heyers die Sammlung des Barons Alexander Kraus in Florenz und die der Firma Ibach in Barmen. Insgesamt sind etwa 2500 Instrumente in dem Museum untergebracht, einschließlich der ethnographischen (asiatischen, afrikanischen, amerikanischen). An Tasteninstrumenten finden wir hier die reichste Sammlung der Welt. Alle Arten von Clavichords, Kielflügeln, Spinetts, Virginals, Hammerklaviere, Orgeln und Harmoniums sind vertreten. Hervorzuheben sind ein zweimanualiges Clavicytherium aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, eines der ältesten überhaupt existierenden Tasteninstrumente, drei Kielflügel, ein Spinett und ein Hammerflügel von Bartolomeo Christoforo, dem Erfinder des Pianoforte. Dieser Hammerflügel vom Jahre 1726 ist das einzige in Europa erhaltene Exemplar; das zweite befindet sich im Metropolitan-Museum zu Neuyork. Auch Kuriositäten fesseln unsre Aufmerksamkeit. Zum Beispiel zwei zierliche Spinetts, von denen das eine mit Spiegel, Schminkschatulle und Toilettengegenständen für eine Theaterdame, das andre mit Nähzeug für eine brave Hausfrau gebaut wurde. Die Idee, vorm Spiegel zu singen, ist also nicht neu!

Unter den Zupfinstrumenten interessieren die Abarten der Laute, die alten Chitarronen, Theorben usw., die im Orchester der ersten Opern eine Rolle spielten; unter den Streichern eigenartige Versuchsinstrumente, die vielsaitige Lyra und die Familien der alten Violen und Gamben (Kniegeigen). Zierliche Pochetten (Tanzmeistergeigen) lenken die Blicke des Beschauers auf ihre schmuckreichen Formen. Ungemein seltene Holzblasinstrumente des 16. und 17. Jahrhunderts, Schnabelflöten, Baßflöten, Schalmeien, Pommern, Zinken, Krummhörner usw. sind so gut vorhanden wie das jüdische Tempelinstrument Schofar,

das Alphorn und die heutigen Holzblasinstrumente von ihrer ältesten bis jüngsten Entwicklungsperiode. Bei den Blechinstrumenten finden wir neben den Natur- und Ventilinstrumenten seltene Arten aus dem 17. und 18. Jahrhundert; so Jagd-, Inventions-, Klappen- und Posthörner. Für Aufführungen Bachscher Musik können uns namentlich die erhaltenen alten Trompeten wertvolle Aufschlüsse geben. Unter den Schlaginstrumenten seien die historisch interessanten Heertrommeln und Schellenbäume, unter den mechanischen Musikwerken die zu Anfang des 19. Jahrhunderts beliebten „Flötenwerke" erwähnt, für die selbst Mozart, Beethoven und Weber Kompositionen lieferten.

Der Besuch des Museums war für mich um so interessanter, als ich der Prüfung eines (von Seiffert in Leipzig) neuerbauten dreimanualigen Clavicembalos beiwohnen konnte. Professor Francke, der vortreffliche Organist und Kenner alter Musik, führte es einem kleinen Kreise von Fachleuten vor. Sein rauschender Klang ist voll und edel, die Koppelung der verschiedenen Manuale gestattet eine reiche Differenzierung (auch ein „Lautenzug" ist angebracht, der sich zur Begleitung von Solostücken eignet), und es scheint, als ob hier das Problem der Ausführung von Cembalostimmen, das schon so viele Experimente verursacht hat, für moderne Bach- und Händelaufführungen gelöst sei, zumal wenn wir das Instrument in unsern großen Konzertsälen verdoppeln.

Eine mit den Instrumenten verbundene Autographensammlung umfaßt über 2000 Nummern, darunter Raritäten und Handschriften großer Meister von Palestrina bis Richard Strauß. Ihr gliedert sich eine Porträtsammlung an und endlich eine Bibliothek, die wertvolle italienische Erstdrucke und Manuskripte der Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, seltene theoretische Musikdrucke und Quellenwerke aus früher Zeit, sowie Biographien und im besondern Werke der Instrumentationskunde enthält.

Die Führung übernahm in liebenswürdiger Weise der Konservator Herr Georg Kinsky, der im Begriff ist, einen

wissenschaftlichen Katalog der Sammlung herauszugeben. Der Besuch des Museums ist jedermann, der sich für die Geschichte der Tonkunst interessiert, zu empfehlen. Im Herbst dieses Jahres wird es der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, der musikalischen Forschung aber wohl für immer eine wertvolle Hilfsquelle bleiben. 31. I. 10.

2.

Beim Ausbruch des Krieges.

Am Bahnhof in Reichenhall, in der Ludwigstraße, der Hauptgeschäftsader des villenreichen Badeortes, auf dem Kurplatz — überall das gewohnte Leben und Treiben. Die Vorsaison ist nicht günstig gewesen; aber mit dem Eintreten des bessern Wetters hat sich auch der Besuch gehoben, und man hofft auf einen gewinnreichen Verlauf des Sommers. Reichenhall gehört nicht zu den Luxusbädern, hier versammeln sich nur wirklich Kranke und Erholungsbedürftige. Aber viele Tausende verdanken alljährlich seinen Quellen und der würzigen Waldluft Heilung oder doch Linderung ihrer Leiden, und stets ist das Ausland außerordentlich zahlreich vertreten. Namentlich die östlichen Völker, vor allem Russen, Polen, Ungarn, suchen mit Vorliebe Reichenhall auf. Was man hier an Eleganz, Komfort des Lebens, an Gelegenheiten zu gesellschaftlichen Zerstreuungen vermissen könnte, das ersetzt reichlich die herrliche Umgebung, die mit dem Blick auf den Staufen, den Zwiesel und das Lattengebirge dem Naturfreund bereits alpine Eindrücke bietet. Ein Spaziergang nach dem Salzburgischen zu, und man ist an der österreichischen Grenze. Eines Abends, Ende Juli, bleiben die wandelnden Kurgäste vor einer angeschlagenen Depesche stehen. Die Kunde vom Ultimatum an Serbien übt ihre Wirkung, aber noch denkt niemand ernstlich an etwas Schlimmes.

und sprechen
häufig ruhig

welche innere
folgen sich
Kreis derer,
drängen, an
scheinen. Hat
hne Rücksicht
rt des Ortes
ist man ihr
zustand wird
, schon nicht
ch Gehaltene,
reignis. Was
geschichtlichen
er dergleichen
Betriebe der
der Masse,
tum des Ein-

ndheitspflege
Gedanke kettet
nmtes zittert
herrscht Auf-
die Wilden
ihr Ziel noch
werden mit
chenhall leer
unbestimmte
der Eisenbahn

fordert der Militärfahrplan sein Recht; bald werden Depeschen und Briefe auch an legitimierte Reichsdeutsche nicht mehr ausgeliefert, und keiner weiß, ob die eignen Nachrichten in die Heimat gelangen. Am schlimmsten ergeht es den Ausländern. Russische Millionäre sitzen ohne einen Pfennig Geld da (Geldsendungen werden nicht bestellt) und können ihre Miete, ihren Arzt nicht bezahlen. Und wenn ihnen Hilfe kommt — werden sie die Schweizer Grenze überschreiten können? Schöne Augusttage, aber Tage banger Ungewißheit brechen an. Das große Schweigen setzt ein, unter dem, das fühlt man, Unerhörtes sich vorbereitet. In den wenigen noch offenen Wirtschaften wird eifrig politisiert. In dem „Grenzboten" lanciert ein Wiener Journalist, der mit den leitenden Kreisen Fühlung hat, gut orientierte Artikel und beleuchtet vorsichtig die internationale Lage. Wir leben in der Abgeschlossenheit einer Festung. Draußen, an der Brücke, sind verdächtige, lichtlose Autos bemerkt worden. Die Bürgerwehr schützt nachts die Zufuhrstraßen mit starken Drahtseilen.

* * *

Bei Trommelschall ist die Mobilmachung verkündet worden. Freudigen Mutes folgen Jünglinge und Männer dem Ruf zur Fahne. Keine Verzagtheit, aber auch kein blinder Gehorsam: man sieht es diesem kräftigen Volksstamm an, daß alle wissen, warum und wofür sie hinausziehen. Ein Gemisch von Siegeslust und Ingrimm über die, die diesen Krieg verschuldet, glänzt aus ihren Augen. Immer neue Züge bilden sich und ziehen zum Bahnhof, umringt von Freunden und Verwandten, die den Scheidenden das Geleit geben. Oft werden wir mitten in der Nacht durch die Trommel geweckt. Näher kommt es und näher. Dann ziehen sie bei Fackelschein durch die Straßen, voran ein improvisiertes Musikkorps. Zu seiten aber schreitet in Dunkelheit geborgen der Schmerz: Mütter und Frauen mit Kindern auf dem Arm. Die Töne der von unkundigen Lippen angeblasenen Trompeten klingen bei

solchem Anblick dem Ohr wie verhaltenes Schluchzen und Weinen. Ein schauriger Zug, ein Eindruck, der sich dem Gedächtnis unauslöschlich einprägt.

* * *

Nun sind wir in München und mitten im Krieg. Erstaunlich, wie Sinne und Gedanken sich auch an das gewöhnen, was noch vor kurzem unglaublich erschien! München hat nach den ersten Erschütterungen sein Gleichgewicht wiedergefunden. Das öffentliche Leben, das Straßenbild ist fast unverändert; sogar einige Theater halten ihre Pforten geöffnet. Die militärischen Notwendigkeiten vollziehen sich mit ruhiger Selbstverständlichkeit. Nur wenn Siegesdepeschen eintreffen — einmal hieß es hier sogar fälschlich, Belfort sei gefallen — flammt allerorten die Begeisterung auf, und abends in den Bier- und Cafehäusern werden patriotische Lieder gesungen. Nach dem Sieg bei Metz, an dem bayrische Truppen so hervorragend beteiligt waren, kam es auch auf dem Marienplatz und vor der Residenz des Königs zu machtvollen Kundgebungen. So mancher freilich — und auch bei den hier weilenden Amerikanern kann man das beobachten — kann diese lauten, wenn auch verständlichen Freudenausbrüche mit dem Ernst der Zeit nicht ganz in Einklang bringen und gibt sich lieber stillern Betrachtungen hin. Wie Vieles und Gewaltiges drängt sich doch dem auf, der sich der Bedeutung der Tage, die wir jetzt durchleben, recht bewußt wird! Für eine tiefere Auffassung der Dinge suchte ein Vortrag zu gewinnen, der sich im dichtgefüllten Konzertsaal der „Vier Jahreszeiten" an alle Kreise der Bevölkerung wendete. An die äußern Geschehnisse anknüpfend, führte der Redner seine Hörer unmerklich zur Einkehr in sich selbst und wies auf die innern Kräfte, die allein Großes zu wirken vermögen. Offen sprach er es aus, daß um die Vormacht in der Welt gekämpft wird, und stützte sich auf das Wort Platons: „Der Edle strebt nicht nach Herrschaft, aber er übt sie aus, damit

er nicht von Schlechtern beherrscht wird." Mit Recht auch warf er die Frage auf: „Und wenn wir gesiegt haben — was dann?" Unsre Vätter hatten nach den Kämpfen von 1870 ein klares Ziel vor Augen; ihrer harrte die Aufgabe, das neuerstandene Reich auszubauen, es fest und stark zu machen, und wenn dabei das materielle Streben das ideelle zuweilen allzusehr in den Hintergrund drängte, so dürfen wir ihnen nicht zürnen, denn wir ernteten ja die Früchte ihres Tuns! Aber auch unsrer harren Verpflichtungen. Wie auch die Zukunft sich gestalten möge — und gerade wenn wir uns ein abermals siegreiches Deutschland an der Spitze der Völker denken —: sie wird die Vergangenheit nach mehr als einer Hinsicht zu ergänzen, dafür zu sorgen haben, daß das Leben wieder geistiger, reiner, schöner werde. Der moderne Mensch ist aus trügerischer Sicherheit aufgerüttelt. Ungeahnte Kräfte sind frei geworden, das Beispiel eines Zusammenschlusses ist gegeben, das auch die, denen Unrecht geschehen, schweigen machte. Der einzelne fühlt seine Abhängigkeit von der Gesamtheit und erkennt Daseinswerte, die Selbstsucht und Oberflächlichkeit fast schon verschleiert hatten. Das alles kann nicht verloren und vergessen werden, wird seine läuternde Macht bis in ferne Zeiten hin üben. Und so werden wir nach überstandner Prüfung — das mag die Rechtfertigung unsres Kampfes vor der Menschheit sein — eingehen in einen „Frieden voll Schönheit". —

28. VIII. 14.

III.

Neuaufführungen.

A. Opern.

Richard Strauß.

Zur Umarbeitung der „Ariadne auf Naxos".

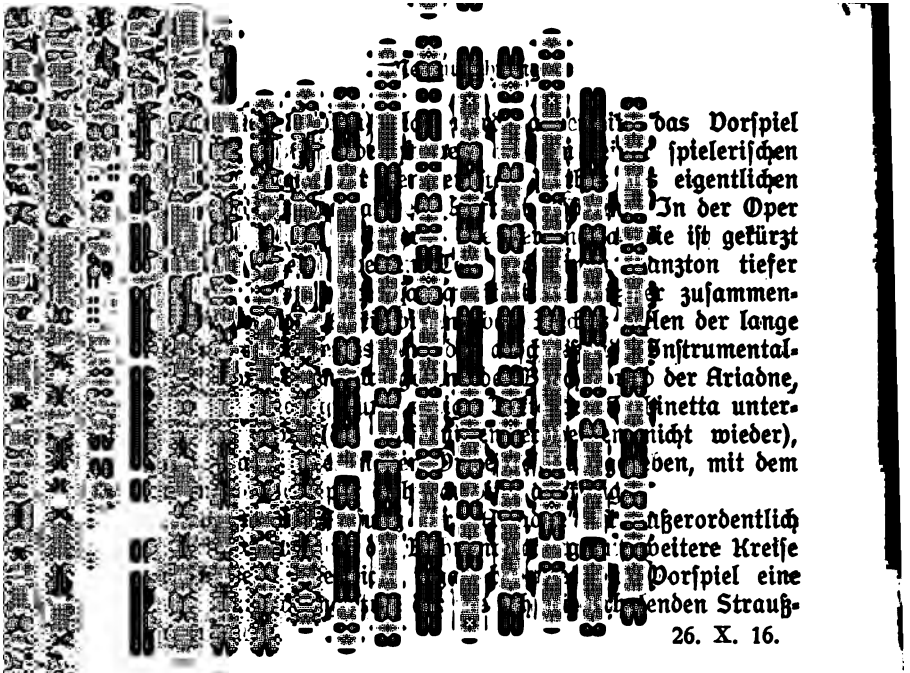
Hugo v. Hofmannsthal und Richard Strauß haben ihrer „Ariadne" eine neue Fassung gegeben. Gleich bei ihrem Erscheinen in Stuttgart (1912) stieß die „Ariadne" auf einen seltsamen Mangel an Verständnis. Nur wenige erkannten die unvergleichliche Schönheit der Partitur ihrem vollen Werte nach, dagegen wurde viel an der ungewohnten dramatischen Form des Ganzen herumgenörgelt. Den tiefen Sinn des scheinbar mutwillig komplizierten Organismus sah oder wollte man nicht sehen und stieß sich an der Verquickung eines Musikdramas mit einem veralteten Lustspiel, das den Hörer mit schon erlahmtem Interesse zur eigentlichen Oper führe. Dieselben Vorwürfe begleiteten das Werk auf seinem weiteren Wege, ja es gab Bühnen, die es überhaupt nicht aufführten, weil ihnen zur Darstellung des Molièreschen „Bürger als Edelmann" das nötige Schauspielpersonal fehlte. Unter diesen Umständen ist es begreiflich, daß die beiden Verfasser sich zu einer Umarbeitung entschlossen. Der Stein des Anstoßes, die Rahmenhandlung, ist nun entfernt: „Ariadne" ist nun ein geschlossenes musikalisches Werk geworden.

Um diese Ausschaltung vornehmen zu können, bedurfte es der Hinzufügung eines erklärenden Vorspiels. Die Jourdain-Komödie bot ja die Motivierung für die eigentümliche Struktur der Oper. Bekanntlich kreuzen sich in ihr burleske und tragische Elemente. Das Tanzspiel „Die

ungetreue Serbinetta und ihre vier Liebhaber" und das lyrische Ariadne-Drama werden zugleich aufgeführt. So will es die Laune des hirnlosen Geldprotzen. Und mit der humorvollen Symbolik der Gegensätze des Lebens verbindet sich die Tragik des vom Mäzenatentum abhängigen Künstlers. Diese Motivierung mußte beibehalten werden. Aber die neue Fassung verallgemeinert zugleich, indem sie kürzt. Wir befinden uns beim Aufgehen des Vorganges im Hause irgendeines vornehmen Herrn (des „reichsten Mannes von Wien") und sind Zeugen der Vorbereitungen zu einer theatralischen Unterhaltung. Was im Original eine flüchtige Szene gewesen, bildet hier den Inhalt des ganzen Vorspiels. Noch sind die Gäste bei der Tafel; die Sänger schminken sich in ihren Garderoben; Arbeiter richten die Bühne her. Die Oper eines jungen Komponisten soll aufgeführt werden, der mit seiner „Ariadne" zum erstenmal sein Glück versucht. Aber auch italienische Buffonisten sind zu einer Stegreifkomödie bestellt. Zwei Künstlertruppen stehen sich selbstbewußt und mißgünstig gegenüber. Kulissengezänk, spitze Bosheiten, ordinäres Sichgehenlassen. Der Zuschauer darf einen tiefen Blick in diese Welt der Bretter tun. In dem bunten Kommen und Gehen, in dieser erwartungspannenden Atmosphäre treten zunächst drei Personen bedeutsam hervor: der Musiklehrer, der als erfahrener Praktiker alle Gegensätze auszugleichen sucht, der Haushofmeister, der sich zum Vertreter der banausischen Ansichten seines Herrn macht (bezeichnenderweise die einzige Sprechrolle), und der junge Komponist. In ihm ist eine prächtige, interessante Figur geschaffen, die je länger je mehr das Vorspiel in dem Grade beherrscht, daß die ganze Umgebung nur vorhanden zu sein scheint, um ihn zu beleuchten. Eine Jünglingsgestalt wie der Octavian im „Rosenkavalier" und wie dieser von einer Dame zu singen. Halb beklommen, halb glückgeschwellt betritt er die Bühne, auf der sich sein Schicksal entscheiden soll, ganz erfüllt von idealen Anschauungen und von heiligem Ernst für seine Kunst. Wie er erfährt, daß neben seinem Werk

ein triviales Tanzspiel zur Darstellung gelangen soll, bäumt sich sein Stolz, und sein leicht entzündliches Künstlergemüt ist nur schwer zu besänftigen; bei der Zumutung aber, sein Werk durch die gleichzeitige Mitwirkung der Buffonisten verstümmeln, seinen Sinn entstellen zu lassen, bricht er verzweifelt in sich zusammen. Nun reißen Zerbinetta und ihr Gesinnungsgenosse, der Tanzmeister, die Führung an sich. Sie sind die „andre Welt“, die, allem Höhern unzugänglich, nur ihresgleichen versteht. Ihnen ist das Ariadne-Drama verstiegener Unsinn, Bacchus nichts als ein neuer Liebhaber; sie denken nur an den Zweck der Unterhaltung und finden deshalb gar nichts dabei, die einsame Insel der Verlassenen mit lustigem Gesindel zu bevölkern. Ihren trivialen Ausdeutungen tritt zwar der Komponist leidenschaftlich entgegen, aber ein verführerischer Blick Zerbinettas genügt, um ihn in die Netze der Kokette zu verstricken und, zugleich mit den natürlichen Instinkten, blitzschnell seine naive Vertrauensseligkeit zu wecken. Man einigt sich — die seltsame Doppelvorstellung kann vor sich gehen. Diesmal ohne jedwede Rahmenhandlung und ohne Randglossen. Der Hausherr und die Gäste erscheinen nicht — man hat sie im Parkett zu suchen.

Das originelle, leicht gefügte und doch bedeutungsvolle Vorspiel erforderte auch eine eigne musikalische Behandlung, stellte den Musiker vor ein neues Problem. Strauß hat es gelöst durch einen leicht und natürlich fließenden Musikdialog, der sich zwanglos allen Steigerungen der Dichtung aus dem Prosaischen ins Lyrische anpaßt, sich vom Sprechton bis zur Cantilene entwickelt und in seiner Art des An- und Abklingens formell wie stilistisch abermals etwas absolut Neues bedeutet. Dieser melodisch-rezitatorische Strom hat seine eignen Quellen — vor allem in dem Komponistenthema, das die ganze Psychologie der Gestalt in sich birgt —, ist aber auch reichlich mit Motiven durchsetzt, die später in der Oper wiederkehren. Ihre Beziehungen sind oft nur flüchtig angedeutet, und sie bewirken, daß einerseits der Parallelismus zwischen Vorspiel und Oper (in ihrer Gegenüberstellung zweier



das Vorspiel
spielerischen
eigentlichen
In der Oper
ie ist gekürzt
anzton tiefer
r zusammen-
len der lange
Instrumental-
der Ariadne,
inetta unter-
nicht wieder),
ben, mit dem

außerordentlich
heitere Kreise
Vorspiel eine
enden Strauß-

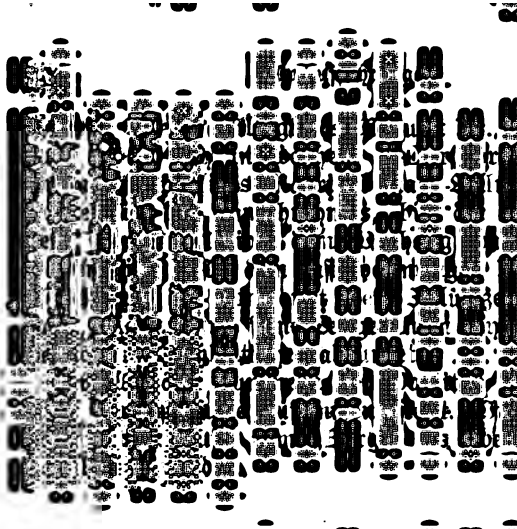
26. X. 16.

[illegible] Ariadne".

[illegible] Hofmannsthals
Ariadne auf Naxos" hat die
[illegible] ursprünglichen
[illegible] neu hinzukom-
[illegible] ung der musika-
[illegible] les, das nach
[illegible] iger Oper ein
[illegible] ettet, sondern
[illegible] und Eigenart
[illegible] ihne ist allein
[illegible] dramatischen
[illegible] lich wird, die
[illegible] mit Harfe und
[illegible] chester nennen
[illegible] merischen Be-

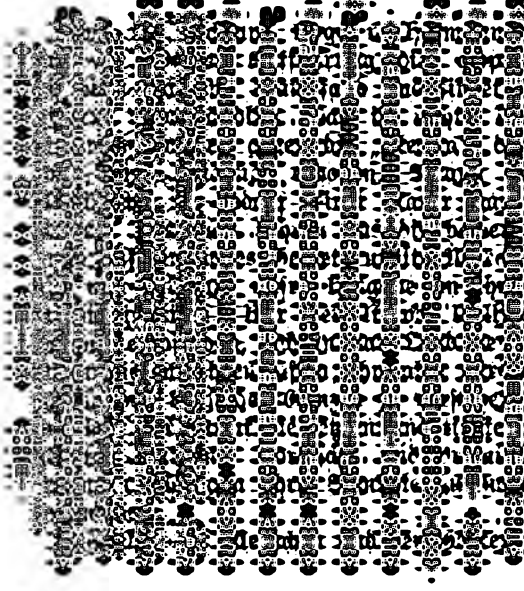
schränkung zu höchster Klangfülle anschwillt, so dient es andrerseits dem Komponisten zur zartesten Untermalung der Molièreschen Komödie, reich an charakteristischen und choristisch aparten Zügen.

Die ersten beiden Akte bestreitet die schon bekannte Musik. Die Ouvertüre — Strauß hat merkwürdigerweise nicht die französische (Lullysche), sondern die italienische Form gewählt — ist die gleiche geblieben, bis auf den Schluß, der wie die mit ihm identische (in die neue Fassung der „Ariadne" herübergenommene) Ariette gestrichen ist. Wir hören das köstliche Schäferduett, das parodistische Lied des Jourdain, die Tanz- und Fechtszene, den Tanz der Schneider, später das preziöse As-dur-Menuett (als Intermezzo), die Dinerszene mit ihren humoristischen Anspielungen und das wehmütige Selbstgespräch Jourdains („Man rückt mir immer vor"), mit dem früher die Oper abschloß. Hinzugekommen sind der Schluß des ersten Aktes mit seiner geistreichen Vorausnahme des Intermezzogedankens, zwei nach Lully bearbeitete Stücke zu Beginn des zweiten Aktes und eine wundervoll klingende Courante, die vom neunten Takte ab streng kanonisch (in der Oktave) geführt ist. Lully hat bekanntlich selbst Musik zum „Bourgeois gentilhomme" geschrieben. Das hier verwendete G-dur-Menuett und das beim Auftritt des Cleonte benutzte Thema sind durch Harmonik und Stimmführung wie durch ihre Fortführung echter Strauß geworden. Völlig neu ist die Musik des dritten Aktes. Ein reizvolles Stück, das den Sylphentanz vorausnimmt und ihn mit dem Jourdain-Motiv verbindet, leitet ihn ein. Es folgt die Geistermusik, in die das Jourdain-Thema beständig hineinklingt, mit dem Sylphentanz. Am umfangreichsten, mit Chor- und Sologesang, ist die Türkenszene ausgestaltet. Janitscharenmusik in D-dur mit kleiner Sexte (b) und Septime (c). Das Fremdländische ist trotz der beiden Lullyschen Motive durchweg beibehalten. Hier sind die Farben stärker aufgetragen, hier merkt man auch die weniger inspirierte Arbeit, die den Humor gewollt erscheinen läßt. Sehr schön dagegen ist der gänzliche



der Sylphen-
Soloſtimmen
noch einmal
ptimenſchritt
Zeichen zum
terton ſeiner
ins Bedeut-
logiſch vieles

t Strauß zu
dieſer Form
kann“ bereits



als iſt ſchon
chen und ge-
e verworren,
es; ähnliche
der „Roſenkava-
ht nicht das
des Kompli-
Dichter aber-
welt tut ſich
Wunder und
wird ihren
ungebundenen
s nicht ſchwer
zu begreifen,
Möglichkeiten
ſche Überlie-
er Bedeutung

tritt, wie das

im Märchen so ist, in Gegensatz und in vertrauliche Berührung. Die Frau des Kaisers ist die Tochter des Geisterfürsten Keikobad, die sich als Gazelle auf der Jagd hat fangen lassen und dem Kaiser in Liebe untertan ist. In dem Falken, der der Flüchtigen die Augen geblendet, spielt die Symbolik des Tierreiches, in der Amme der Haß der Elementargeister gegen die Irdischen hinein; in der Liebe der Kaiserin aber klingt vernehmlich das alte Meluſinen-Motiv der Sehnsucht nach Menschwerdung an. Von der Kaiserin wird gesagt, daß ihr Leib kristallen, durchsichtig sei. Sie wirft keinen Schatten. Damit meldet sich der leitende Gedanke, und im Zuschauer erhebt sich die Frage: was ist's mit diesem Schatten, der den Sterblichen eigen, um den die Kaiserin kämpft und leidet, damit ihr Liebster nicht zu Stein erstarre, und den die Amme der Frau des Färbers Barak abzulisten trachtet? An mehr als an einer Stelle spricht es Hofmannsthal deutlich genug aus, daß er den „Schatten“ als Zeichen der Fruchtbarkeit auffaßt. Wer sich nicht als Glied in die Kette der Menschheit fügt, wer keine Nachkommen hat, wirft keinen Schatten. Der Chor der Ungeborenen, der lästigen Unerwünschten, die um des Lebensgenusses willen die Färbersfrau von sich fernzuhalten trachtet, bildet denn auch das Gericht über die Sünden der Herzlosigkeit und Eigenliebe, und sein Gesang vom Geheimnis der Verkettung alles Irdischen gibt dem Werke den Abschluß. Kein Zweifel, die Heiligkeit der Frucht, soll gepriesen sein. Und doch täte man dem Dichter unrecht, wollte man bei dieser physiologisch-philosophischen Auffassung stehenbleiben. Er will mehr sagen, mehr dartun als dieses. Über seine ursprüngliche Bedeutung hinaus wird im Verlaufe der Dichtung der „Schatten“ zu dem allumfassenden Symbol wahrer Menschlichkeit. Menschlichkeit des Empfindens und des Handelns. Um des eignen Glückes willen hat die Kaiserin auf den Rat der Amme arme, im Dumpfen lebende Menschen ins Unglück gestürzt. Fast hätte Barak sein Weib bei der Erkenntnis ihrer Untreue erschlagen (in ihm ist eine wundervolle Gestalt, ein Ge-

misch von männlicher Kraft, kindlicher Einfalt des Gemütes und rührender Pflichttreue geschaffen). Beide irren getrennt in fremden Welten. Es bedarf nur eines Entschlusses, und die Kaiserin kann den Schatten, den die andre verkauft hat, an sich reißen und den vom Schicksalsspruch schon ereilten Kaiser erlösen. Der Versucher tritt zu ihr. Da, wo sie nur die Schale an die Lippen zu führen braucht, gießt sie das goldne Lebenswasser aus, unfähig, um den Preis der Selbstsucht glücklich zu werden. Die Färberleute sind gerettet und begegnen sich auf goldner Brücke, zwei Reuige und Versöhnte. In diesem Augenblick ist die Kaiserin Mensch, hat sie in Wahrheit menschlich gehandelt, und in diesem Augenblick fällt ein langer Schatten von ihrem Körper über die Bühne. Wir verstehen nun den tieferen, eigentlichen Sinn des Ganzen. Und wir verstehen auch den Komponisten.

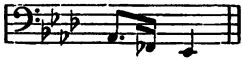
Man kann finden, daß Hofmannsthal den Kern mit etwas reichlich viel mystischem Beiwerk umrankt und damit das Verständnis unnötig erschwert hat. Auch von der Naivität des Märchens hat er sich, kein zweiter Schikaneder, sicherlich entfernt. Aber wer ihn liebevoll empfangen — und liebevolle Empfänger sollen wir doch jedem neuen Kunstwerk gegenüber sein! —, wer gar die im Verlag von S. Fischer erschienene Erzählung gelesen hat, wird mit mir die „Frau ohne Schatten" zu den schönsten Dichtungen der Neuzeit rechnen.

Zu dem Wert der poetischen Idee tritt als ein Neues, selbständig Wirkendes und zu Beurteilendes die bühnenmäßige Ausgestaltung des Stoffes. Der erste Akt ist klar geformt und in sich geschlossen. Er erhält in Spannung, von der unheimlich vibrierenden Zwiesprache der Amme mit dem Boten bis zu dem weihevollen Ausklang des Wächterliedes, das den ergebenen Optimisten Barak in Schlummer singt. Die Exposition ist gegeben: das Kaiserpaar, getrennt, geht seinem Schicksal entgegen; im Färberhaus beginnen die mephistophelischen Künste der Amme ihre Wirkungen zu üben. Der zweite Akt mit

seinem die Handlung unterbrechenden Szenenwechsel erscheint auf den ersten Blick weniger übersichtlich. Er gewinnt aber beim Verständnis seiner originellen Architektonik. Zwei Säulen gleich gliedern die Zwischenbilder (Kaiser und Kaiserin allein), das Triptichon der menschlichen Vorgänge im Färberheim. Am meisten Märchenoper ist der dritte Akt, der alle dramatische Wirkung der Musik zuschiebt. Und die Musik ist denn schließlich auch entscheidend für das Ganze. Erweist sie sich stark genug, so hat auch der Dichter recht, der ihr in die Hände gearbeitet. Die Partitur der „Frau ohne Schatten" aber ist eins jener Musikwunder, wie sie nur hier und da in weiten Abständen sich begeben. Ihr Reichtum ist noch gar nicht zu übersehen. Ja Richard Strauß schafft letzten Endes die Natur selber. Seine Musik entsteht im besten Sinne naiv, mit Notwendigkeit und unabhängig von theoretischen Spekulationen. Das ist es, was diesen Komponisten unter vielen zu einem Einzigen stempelt. Es ist durchaus ein Unterschied zu machen in der Beurteilung zwischen solchen Werken, in denen Absicht und Können in Eins verschmelzen, und jenen anderen, die stilistische und dramatische Probleme zu lösen nur versuchen.

II.

Dreimal ertönt dumpf und wuchtig, fast drohend im Orchester das Keikobad-Motiv:

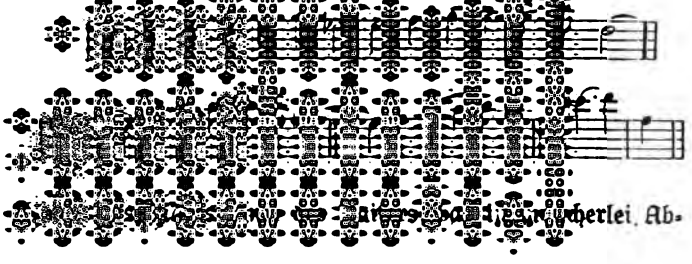


dem Namen des Geisterfürsten entnommen, in dessen Machtsphäre uns die „Frau ohne Schatten" entrückt. Eine glitzernde Figur flattert auf, schaukelt sich in Flöten und Celesta — und wir sind mitten im Märchenlande. Diese Unmittelbarkeit der Einführung erinnert stark an den Anfang der „Salome", und doch ist alles so ganz anders.

Zum ersten Male wendet sich Strauß dem Phantastisch-Übersinnlichen zu. Wohl tritt uns dies schon in der „Ariadne" entgegen; aber was dort nur Spiel im Spiele, soll hier als wirkliches dramatisches Erlebnis aufgenommen werden. Ursprünglich von andern Gattungen lediglich durch den dichterischen Stoff unterschieden, hat die Märchenoper nach und nach auch besondere musikalische Gestaltung angenommen. So in Mozarts „Zauberflöte" und in Raimund-Müllers Wiener Zauberpossen. Aber erst die Romantik kam ihr so recht zu Hilfe, und von Webers „Oberon" bis zu Humperdincks „Hänsel und Gretel" hat sie manch eigenartige Blüte getrieben. Als Strauß seine „Frau ohne Schatten" schrieb, hat er das Problem natürlich vom Standpunkt des modernen Musikdramatikers aus behandelt und so der Märchenoper eine vielleicht letzte Entwicklungsmöglichkeit geschaffen.

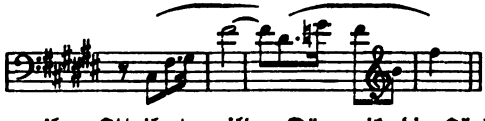
Um zu ergründen, welcher Mittel er sich zu seinem Zweck bedient hat, um überhaupt die Musik zu charakterisieren, erscheint es müßig, nach Ähnlichkeiten in frühern Partituren des Meisters zu forschen. Es ist selbstverständlich, daß eine so ausgereifte Persönlichkeit sich nicht verleugnet, so wenig sich etwa in der „Zauberflöte" der Komponist des „Figaro" und „Don Giovanni" verleugnet, und es ist weiter selbstverständlich, daß Strauß sich der Ausdrucksmittel und der reichen Palette der heutigen, gerade durch ihn bereicherten Tonsprache bedient. Wichtiger, freilich auch schwerer ist es, über das spezifisch Neue des Werkes Positives auszusagen. Man kann es, wenn man die Partitur auf drei Dinge untersucht: auf ihre Thematik, auf die Farbengebung (Instrumentation) und auf die technischen Eigentümlichkeiten des Aufbaues.

Selbst der Laie muß mit Befriedigung wahrnehmen, daß diese Oper in ihrer Wirkung sehr wesentlich auf den Reiz und die Einbildungskraft prägnanter Melodik gestellt ist. Das ist mehr als eine gewinnende Eigentümlichkeit des Werkes, das ist ein Zeichen der Zeit. Der kühnste Neuerer, der Verfechter des musikalischen Fortschritts bekennt sich zu dem Grundsatz, daß der melodisch-thematische Einfall

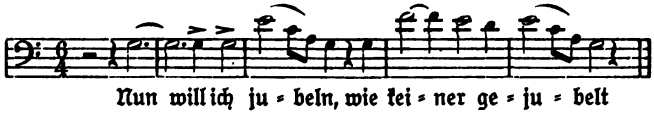


wandlungen zu den grandioſeſten Steigerungen geführt wird:

Die Tonalität iſt meiſtens ſtreng gewahrt, das Originelle liegt in der Kühnheit der harmoniſchen Fortführungen und Kombinationen, der zwingenden Logik und dem geiſtvollen Spiel mit den thematiſchen Symbolen, die ſich wiederholt zu längeren ſymphoniſchen Zwiſchenſpielen verweben. Jede Perſon iſt muſikaliſch deutlich gekennzeichnet. So hat Barak u. a. das wohlige Streicherthema mit der ausdrucksvoll abſteigenden Sexte, die Kaiſerin das charakteriſtiſche, von der Solobratſche introduzierte Thema:



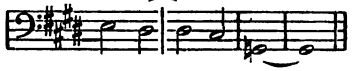
die Amme ihre Attribute wilder Dämonik, die Färberfrau ihre hyſteriſchen Ausbrüche und Ekſtaſen. Nach erfolgter Verſöhnung aber ſtimmt Barak einen Geſang an:



der uns geradezu in die Stimmung der alten romantiſchen Oper verſetzt. Doch was wollen ſolche Beiſpiele beſagen einer Partitur gegenüber, die durch und durch voll melodiſcher Erfindung ſteckt!

Iſt in der Fülle, Plaſtik und Ausdruckseinfachheit der Themen das Märchenhafte ſchon betont, ſo hat der Komponiſt nach Seiten des Klanges noch ein übriges getan. Unbeſchreiblich der Reichtum ſeiner Mittel, der Schmelz der Farben, der über dieſe Muſik gebreitet liegt! Das Ohr ſchwelgt in Schönheiten von ſeltenſtem Reiz und dann wieder in einer Macht der Tonentfaltung ſondergleichen.

Mit schier unheimlicher Sicherheit der Technik ist hier Höchstes erreicht, eine absolute Übereinstimmung zwischen Wollen und Vollbringen. Deutlich ist die Geisterwelt von der menschlichen unterschieden, in der es zuweilen zu einem derben Alfresko kommt. Was ich am meisten bewundre, ist die duftige Zartheit mancher Szenen, die kristallene Durchsichtigkeit eines doch mit allen Mitteln arbeitenden Orchesters. Und mehr noch als in andern Straußschen Partituren spielt, im Kleinen wie im Großen, in der „Frau ohne Schatten“ das Architektonische eine Rolle. Mit unerhörter Kunst sind die Zauberchöre, die Ensembles im Färberhaus, vor allem das aus düsterer Stimmung gewaltig sich steigernde zweite Finale behandelt. In der herrlichen Soloszene des Kaisers (der vielleicht edelsten Perle der Partitur) mit dem wundersamen Cellosolo finden wir die Form der Arie, im Schlußakt die des Duetts und Quartetts neubelebt, verbunden mit Chören, die wie alles Geisterhafte in dieser Oper aus dem Orchesterraum erklingen. Der Musiker wird noch an vielem anderen seine Freude haben: so an den interessanten Orgelpunkten und weitgespannten Kadenzen, die sich im letzten Akt aus dem Leitthema:



ergeben. Überhaupt tritt gegen den Schluß hin die dramatische Wirkung immer mehr hinter die musikalische zurück, und wir werden daran erinnert, daß die Oper trotz aller Wagnerschen Theorien im Grunde doch eben eine musikalische Kunstgattung ist. Und das ist denn auch der Gesamteindruck des Werkes, das uns mit seinen Klangzaubern überschüttet: wir erleben es als ein musikalisches Ereignis seltenster Art, von dem wir uns voll Bewunderung und dankbar berauschen lassen.

* * *

Wie bei jeder Strauß-Premiere war auch diesmal die Zahl der innerlich Überzeugten geringer als die der Beifallklatscher. Aber das macht nichts; die andern sind noch immer hinterdreingekommen. Das Urteil von Zeitgenossen ist wie die Rede der Färbersfrau „gesegnet mit dem Segen der Widerruflichkeit". 22. X. 19.

III.

Glossen zur Berliner Aufführung.

Hauptaufgabe der Bühnentechnik im weitesten Sinne ist die Verständlichmachung der künstlerischen Absichten. Jede Darstellung, die ihren Zweck erfüllen soll, muß eine Klarstellung sein. Was der Zuschauer nicht erkennt, der Hörer nicht versteht, hat seine andern Werte umsonst, ist für die dramatische Wirkung verloren. In dieser Hinsicht nun ist eine Märchenoper wie „Die Frau ohne Schatten" das komplizierteste Problem. Die Verbindung von Wort und Musik, dazu die Symbolik des Stoffes, die Phantastik der Szene: die Schwierigkeiten häufen sich nach allen Seiten. Der Dichter Hofmannsthal liebt es, dem Verständnis nicht gerade entgegenzukommen; seine Art liegt mit dem Theater nicht selten im Widerspruch. Der Musiker Strauß bietet die reichen Mittel des modernen Orchesters mit seiner ganzen Klangfülle auf; mit seiner in höchste Höhen kletternden, dann wieder in die Tiefe springenden Melodik, stellt er den Sänger vor ebenso schwierige wie ungewohnte Aufgaben. Da ist es denn nicht leicht, von dem Werk ein klares, überzeugendes, gewinnendes Bild zu geben. Die Berliner Aufführung bedeutet gegenüber dem, was ich in Dresden gesehen habe, einen gewaltigen Fortschritt und gibt mir die Gewißheit, daß diese Oper sich ihre Interpreten schaffen und deshalb auf der Bühne eine Zukunft haben wird.

In dem Schöpfer der szenisch-dekorativen Ausgestaltung

P. Aravantinos hat man es mit einem neuen Mann zu tun. Er hat ſeine Aufgabe ganz anders als Roller aufgefaßt. Man bemerkt zunächſt, wie er das Übernatürliche des Märchens von den realiſtiſchen Lebensvorgängen ſtiliſtiſch geſchieden hat. Der kaiſerliche Garten, das Falknerhaus, das Schlafgemach der Kaiſerin ſchweben, den Blicken entrückter, auf halber Bühnenhöhe, von ſpärlichen, unwirklichen, magiſchen Lichtwellen durchflutet. (Die Neigung der modernen Regie, mit der Poeſie der Dunkelheit zu ſpielen, teilt auch Aravantinos. Sie iſt auf der Bühne immer gefährlich. Das erſte Nachtbild, ſo effektvoll die Erſcheinung des Boten iſt, kann leicht das gerade für den Anfang ſo nötige Intereſſe der Zuſchauer lähmen.) Den wirkſamen Gegenſatz bringen die Szenen im Färberhaus, die orientaliſch farbig, aber durchaus realiſtiſch gehalten ſind. Die zerfallene Armſeligkeit der Behauſung läßt Raum genug für das Spiel überirdiſcher Kräfte.

Das Eingreifen der Geiſterwelt iſt in der Berliner Einrichtung geſchickt und, wie mir ſcheint, hinreichend deutlich gemacht. Man ſieht die Fiſche in die Pfanne fliegen, Diadem, Spiegel und Schwert erſcheinen wie aus der Luft gegriffen, und die Viſion des Herrſcherpalaſtes mit auf dem Teppich liegenden Sklavinnen ergab ein hübſches Bild. Daß dabei viel mit Verdunklungen und Zwiſchenvorhängen gearbeitet wird, iſt eine vermutlich kaum zu vermeidende Umſtändlichkeit. Noch nicht gelungen iſt die Brücke, die ſich von Fels zu Fels ſchlägt. Das war älteſter Dekorationszauber, kein poetiſch wirkender neuer Einfall. Ungelöſt auch iſt das Problem der Schattenloſigkeit. Die Kaiſerin war, wenn ſie ſich bewegte, keineswegs aſtraler Natur, in dem Moment aber, wo ſie den Schatten werfen ſoll, war die Felswand, auf der er ſich abzeichnete, nicht hell genug beleuchtet.

Der ganz ins Phantaſtiſche gerückte dritte Akt iſt von Aravantinos beſonders glücklich erfaßt. Bilder von wundervoller Farbenwirkung und echter Märchenſtimmung löſen ſich ab, die hier nicht ohne weiteres verſtändlichen Vorgänge nach Möglichkeit verdeutlichend. Wie die ſtili-

[illegible] kluger Aus-
[illegible] rbigem Däm-
[illegible] ruck.

[illegible] ß. Schon bei
[illegible] ewachsen und
[illegible] variiert, son-
[illegible] an nicht ver-
[illegible] „Frau ohne
[illegible] ie, die Kunst
[illegible] rer Vertraut-
[illegible] es, die dann
[illegible] über den Ex-
[illegible] Dissonanzen
[illegible] Könner da,
[illegible] rückt. Eine
[illegible] et uns, und
[illegible] langt, wo das
[illegible] innt. Wir er-
[illegible] treißen, ganz
[illegible] des Märchen-
[illegible] ng des letzten
[illegible] überbietender
[illegible] lich wieder in
[illegible] 19. IV. 20.

[illegible] id".

[illegible] ause.)

[illegible] ingeschüchtert;
[illegible] den Ton der
[illegible] fen Siege, das
[illegible] wir es uns
[illegible] dann manches
[illegible] nd ließen auch

diese Zurückhaltung nicht von Dauer sein. Die schaffende Kunst besann sich wieder auf sich selbst; jetzt hört man hier und da und immer häufiger von Autoren, die sich mit neuen Werken, neuen Opern hervorwagen. So hat auch Felix Weingartner die Ungunst der Verhältnisse nicht mehr für gefährlich gehalten. Er hat seine „Dame Kobold“, seine neuste Bühnenschöpfung, vor kurzem in Darmstadt herausgebracht, und gestern ist sie nun auch im Berliner Deutschen Opernhaus in Szene gegangen. Der Dichterkomponist glaubte vielleicht — und darin hätte er nicht unrecht gehabt — daß gerade in so schweren Tagen ein heiteres Spiel eine doppelt willkommne Ablenkung bietet.

Der Stoff, den Weingartner der gleichnamigen Komödie Calderons entnommen, hat schon mehr als einmal Musiker gelockt, ohne freilich sich ihnen günstig zu erweisen. Seitdem wir die moderne Charakterkomödie haben, ist es immer bedenklich, auf das alte Intrigenlustspiel und seine Technik zurückzugreifen. Eine Handlung mundet uns nicht mehr, die sich um einen Wandschrank, um eine Geheimtür dreht, und in der die Menschen nur Marionetten am Drahte des Dichters sind. Calderons „Dame Kobold“ ist ein Musterbeispiel der altromanischen Lustspielform. Die schöne Angela ist Witwe und während ihres Trauerjahres von ihren Brüdern Don Louis und Don Juan streng behütet. Auf der Straße erblickt sie flüchtig Don Manuel, einen Freund Don Juans, der in Geschäften nach Madrid gekommen ist und unter dem Eindruck der galanten Begegnung gern die Gastfreundschaft des Hauses annimmt. Und nun beginnt mit Hilfe eines drehbaren Wandschrankes, der, den Bewohnern unbekannt, zwei anstoßende Räume verbindet, das Intrigenspiel, in dem ein Kobold die Hand zu haben scheint, und das nach mancherlei Wirrnissen zur Verlobung der eifersüchtig bewachten Schwester mit Don Manuel führt. Zur Vervollständigung der Fabel bildet Donna Beatriz, die Geliebte Don Louis', den Gegenpart Angelas; auch an dem komischen Diener — nach dem Urbild der Sancho Pansa und Leporello geformt

und hier Cosme genannt — und an der findigen Zofe (Isabel), die die Intrige einfädelt, fehlt es nicht, und da das Stück in Spanien spielt, sitzen die Degen der Kavaliere locker in der Scheide. Schon das Original leidet daran, daß eine Idee, die, etwa in einem Akt gefaßt, wirken würde, allzusehr in die Länge gezogen, und daß die Motivierung der Vorgänge und Verwicklungen nicht immer klar genug in die Erscheinung tritt. Die Grundbedingungen eines Operntextes aber sind Klarheit und gedrängter Inhalt. Wenn ein erfahrener Dramatiker wie Weingartner trotzdem diesen Stoff wählte, so müssen ihn besondere Gründe bewogen haben. Das fein Stilisierte des Scherzes und ein gewisser romantischer Schimmer, der über Calderons Komödie liegt, mochten ihn fesseln. Vor allem lag ihm wohl daran, durch harmlose Lustigkeit und bewegtes Spiel das ersehnte Ziel der heiteren Oper zu erreichen.

Weingartners Partitur ist zweifellos ein Meisterwerk an kompositorischer, im besondern instrumentaler Feinkunst. Ein bestimmter Stil, dessen leichter Konversationston nur in der Tanz- und Chorszene des letzten Aktes vorübergehend opernhaftem Pathos weicht, ist mit Absicht und großem Geschick festgehalten. Die Oper ist eine D-Dur-Oper wie etwa der „Figaro". Das betont gleich die Ouvertüre, ein famoses, munter dahinfließendes Stück, das mit lautestem Beifall begrüßt wurde. Das Orchester begleitet dann weiter die Handlung mit einer Fülle charakteristischer Züge; immer klingt es durchsichtig und deckt nirgends die Singstimmen, die ihrerseits vorwiegend melodiös gehalten sind. Ein notturnoartiges Zwischenspiel, das sich an die einzige ernste Liebesszene schließt, ist von besonderem harmonischen und koloristischen Reiz. Zuweilen bilden sich eindrucksvolle Ensembles, (wie das prächtige Quartett am ersten Aktschluß), und Walzermelodien tauchen auf zu wohlklingenden Chören. In dem Streben nach neuartiger musikalischer Konversation ist nun Weingartner auf ein Problem geraten, das er nach meiner Ansicht nicht zu lösen vermochte. Die zweiteilige Bühne hat ihn dazu verführt. In dem richtigen Gefühl, daß die

ohnehin dünne Handlung durch die Musik nicht noch gedehnt werden durfte, ist er auf Gleichzeitigkeit gekommen, auf eine Gleichzeitigkeit zweier völlig getrennt geführter Dialoge und Gruppen, die nicht (wie etwa im „Figaro") durch gleiche Interessen und Stimmungen auf eine gemeinsame Grundlage gestellt sind. Dies Problem kann die Musik nicht lösen. Bei allem Bemühen der Darsteller blieb Vieles und Wichtiges einfach unverständlich und wird es immer bleiben. Darin liegt aber die Gefahr, daß die an sich nicht allzu lebhafte Teilnahme des Hörers mit der abnehmenden Deutlichkeit des gesungenen Wortes sich gänzlich verflüchtigt. Zum Glück kommen immer wieder erfrischende und anmutende Momente, und namentlich der Schluß erhebt sich zu kräftig-heiterer Wirkung. Hier findet der Komponist den Stil, der vielleicht für das Ganze der einzig angemessene gewesen wäre.

Weingartner, der der Vorstellung in der Direktionsloge beiwohnte, wurde nach jedem Akte wiederholt gerufen und am Schlusse ostentativ gefeiert. Wenn auch der Beifall mit seiner beliebten Persönlichkeit galt, so hat doch die „Dame Kobold" ohne Zweifel einen starken Erfolg gehabt. Unverkennbar sind die Schwächen des Textbuches, unverkennbar auch ihr Einfluß auf die Musik. Vieles ist problematisch geblieben, und unter einem Spiel von wahrhaft befreiender Lustigkeit kann man sich etwas andres denken. Das hindert aber nicht, daß wir die verdienstvolle Absicht des Komponisten würdigen und sein Werk als eine ungewöhnlich feine und stellenweis sehr reizvolle Schöpfung, als einen neuen und interessanten Vorstoß zum deutschen Musiklustspiel begrüßen. 18. III. 16.

Eugen d' Albert.

„Die toten Augen".

Im Dresdner Hoftheater fand die Uraufführung von Eugen d'Alberts Oper „Die toten Augen" statt. Die Dichtung rührt ursprünglich von Max Henry her; nach

Aufzeichnungen des singenden Vaganten, den wir bei den Münchner „Elf Scharfrichtern" kennenlernten, hat Hanns Heinz Ewers sein verlorengegangenes Drama „Les yeux morts" wiederhergestellt und daraus die Bühnendichtung für den Komponisten gemacht. Der Stoff ist eigenartig und packend. Zur Zeit, da in Judäa Jesus als der erwartete Messias erscheint, lebt zu Jerusalem eine schöne Korintherin, Myrtokle, als Weib des römischen Gesandten Arcesius. Sie ist von Jugend auf blind, aber liebt den Gatten, den sie nie gesehen, und den sie sich in ihren Träumen als einen Adonis vorstellt, mit zärtlicher Leidenschaft. Er hat das arme, blinde Mädchen zu sich in Glanz und Reichtum genommen; er ist für sie der beste Mensch, er muß auch der schönste sein. Nur um seinetwillen erfleht sie von den Göttern das Licht der Augen, nur um ihn in seiner Güte und Schönheit zu sehen! Arcesius aber ist häßlich, hinkend und bucklig. Sein Glück ruhte gerade in den toten Augen der heißgeliebten Frau, die vergebens bei Ärzten Hilfe sucht. Da zieht Jesus in Jerusalem ein, vom Volke jubelnd empfangen. Die Griechin hört von den Wundern, die er verrichtet, hört, daß er Lahme gehend und Blinde sehend macht, und läßt sich zu ihm führen, zu ihm, der allen Menschen, nicht nur dem auserwählten Volke, hilft. Das Wunder geschieht: Myrtokle begrüßt jauchzend die neuerschlossene Welt. In ihrer Freude hält sie den ersten Mann, dem sie begegnet, einen schönen römischen Jüngling, für Arcesius und fällt ihm um den Hals. Es ist der Centurio Aurelius Galba, der schon lange in stiller Liebe zur Frau seines Freundes entbrannt ist und in der Überraschung ihren Kuß erwidert. Arcesius hat im Verborgenen die Szene belauscht und erwürgt ihn in wildauflohender Eifersucht. Erst durch die Dienerin Arsinoe erfährt Myrtokle den wahren Sachverhalt. Ihr Glück ist vernichtet.

Da fallen ihr die Worte der Maria von Magdala ein: „Man muß verzichten auf das eigne Glück, um das der andern zu retten." Eine innere Wandlung ist in ihr vorgegangen; sie weiß, was sie zu tun hat. Sie starrt in die

sinkende Sonne, bis ihre lieben Augen wieder tot sind. Nicht im äußern Schein, nicht in der Außenwelt liegt das Glück. —— Als Arcesius, unsicher zurückkehrt, täuscht sie ihn mit frommer Lüge: sie hat ihn nicht gesehen und will weiterleben in der Träume Welt, die er für sie erschuf — für ihn allein!

Der eigentlichen Handlung geht ein Vorspiel voraus, das in Dresden zu Unrecht fortgelassen wurde. Es versinnlicht die Geschichte vom guten Hirten. Wenn Myrtokle am Arm des Gatten ins Haus tritt, sieht man im Hintergrund beziehungsvoll den Hirten über die Bühne gehen, der sein verlornes Lämmlein gesucht und wiedergefunden hat. —

* *
*

Das Schicksal einer Oper ist noch immer vom dramatischen Wert des Textbuches abhängig gewesen. Selbst die genialste Musik verbürgt für sich allein keinen dauernden Bühnenerfolg, sie kann die Mängel und Schwächen eines unwirksamen Textes nicht wettmachen. Die klassische Oper macht nur scheinbar eine Ausnahme, weil sich der literarische Geschmack geändert hat; in Wirklichkeit hat sich auch von ihr nur das dramatisch Lebendige, Bühnenwirksame erhalten. Daher ist bei Beurteilung eines Werkes zuerst nach dem Text zu fragen.

Die Inhaltsangabe des Ewersschen Buches läßt ohne weiteres erkennen, daß es sich in den „Toten Augen" um einen dichterischen Vorwurf handelt, der Spannung erzeugt und schon durch die zugrunde liegende Idee unsre Teilnahme weckt. Wir fühlen mit der armen Blinden, der sich die verhängnisvolle Gabe des Lichtes nur traum- und glückzerstörend erweist, und die gern in ihre Nacht zurückkehrt, um sich den kindlichen Glauben an Güte und Schönheit zu retten. Wir entnehmen der Fabel die Lehre, daß heilsamer als die Erkenntnis oft die Verschleierung der Wirklichkeit ist, und daß nicht das Licht, das von außen kommt, sondern die Helligkeit des Gemütes

den Menschen selig macht. Wir erleben die erste Wirkung des christlichen Gedankens von der selbstlosen, das eigne Glück aufopfernden Nächstenliebe auf die noch hellenisch empfindende Umwelt. Das alles ist schön gedacht und dichterisch ausgedrückt, freilich in Formen, die auf die besondern Bedürfnisse der Bühne nicht immer Rücksicht nehmen. Biblische Stoffe bringen, wenn sie nicht veräußerlicht werden, es ohnehin mit sich, daß das Gedankliche und der symbolische Gehalt stärker als einer gesunden Dramatik dienlich ist, in den Vordergrund treten. Hier aber hat Ewers auch das rein Menschliche der Handlung zumeist in lyrische Monologe und Zwiegespräche aufgelöst und das Interesse einzig auf die beiden Hauptpersonen, Arcesius und Myrtokle, gelenkt. Alles andre bleibt Beiwerk und flüchtige Skizze, und weder die Volksszenen noch das Wunder der Heilung, noch der Totschlag des Galba beeinflussen wesentlich den Grundcharakter der Dichtung.

Ein solches Textbuch wies auch dem Komponisten von vornherein die Wege. Eugen d'Albert hat sie richtig erkannt, und er, der sich im „Tiefland" als Realist und schlagkräftiger Dramatiker gezeigt, war hier vor allem darauf aus, die Lyrik des Stoffes, den innern dichterischen Gehalt auszuschöpfen. Das ist ihm in einem Grade gelungen wie nie zuvor; von Anfang an steht man im Banne seiner Musik. In der starken melodischen Führung, in der Verinnerlichung des Ausdrucks, in dem vornehmen Verzicht auf theatralische Wirkungen liegt die Eigenart dieser Partitur. Technisch aber regte der Vorwurf den Komponisten zu interessanten harmonischen und koloristischen Problemen an. Sie häufen sich gleich im Vorspiel, das übrigens ursprünglich nicht vorhanden war und auch, wie berichtet, in Dresden aus dramaturgischen Bedenken fortgelassen wurde. Nach dem bei Bote & Bock erschienenen Klavierauszug zu urteilen, ist es mindestens in musikalischer Hinsicht schade darum. d'Albert hat die Verbindung pastoraler biblischer Einfachheit mit dem Ton des Symbolisch-Legendären auf eigenartige Weise gefunden. Die Unterhaltung der Mägde am Brunnen, mit

der die eigentliche Handlung beginnt, die Begrüßung des einziehenden Messias (die hinter der Szene gedacht ist), sind mit echt dramatischen Mitteln geschildert; sie atmen die Stimmung unruhiger Erwartung und ernst-freudiger Erfüllung. Mit dem Auftreten der Arsinoe kommt ein wärmerer Hauch, das heiterblühende hellenische Element, in die bis dahin herbe Musik. Myrtokles Lied von der kleinen Psyche hebt sich reizvoll und einschmeichelnd als geschlossenes melodisches Gebilde ab. Die zärtlichen Empfindungen für den Gatten, die leise Melancholie der Blinden, das Erwachen zum Licht, die Enttäuschung, die zur freiwilligen Blendung führt, sind mit lebhafter Tonphantasie erfaßt und anschaulich gemacht. Der hinkende Arcesius ist hauptsächlich durch das sehnsüchtig punktierte Myrtokle-Motiv charakterisiert; Galba erscheint in Verbindung mit hellern Klängen und jugendlichern Rhythmen. In der scharf gezeichneten Episode mit dem Arzt nimmt die Musik parodistische Züge an und wirkt durch humoristische Klangwirkungen der Bläser und eine mit Dissonanzen stark gewürzte Harmonik. Bei der Ermordung des Galba kommt es vorübergehend im Orchester zu realistischen Effekten. Den wichtigsten Raum aber nehmen die lyrischen Ergüsse ein, die im Duett der Gatten, in der auf einem hübsch erfundenen Thema aufgebauten Szene zwischen Myrtokle und Arsinoe und im weitern Verlauf der Handlung ebensosehr auf melodisch-gesanglichen Ausdruck wie auf motivische Arbeit des Orchesters gestellt sind. Oft sind sie voll Innigkeit, oft erheben sie sich zu hinreißenden Steigerungen. Ein Kapitel für sich ist das instrumentale Gewand, in das der eminente Musiker d'Albert die Handlung gehüllt hat. Bald schmiegt sich das Orchester diskret den Vorgängen an oder malt greifbar eine Einzelheit, bald überflutet es die Dichtung in rauschenden Strömen, deren Farben originell und meisterhaft gemischt sind. Gegen den Schluß, bei der Selbstblendung der Myrtokle, und im sinfonischen Nachspiel, das die Parabel der Magdalena wieder aufnimmt, spricht es sein gewichtigstes Wort, wäh-

rend es bei der Vollbringung des Wunders bis auf die in der Höhe zitternden Violinen schweigt, wie vor Spannung stumm gewordene Menschen, um dann — ein gut berechneter Effekt! — den naturalistischen Ausrufen der Menge Raum zu gönnen. Die letzten Szenen aber erheben sich zu beinahe feierlichem Ernst und entlassen den Hörer mit dem plastischen Leitthema des Christusgedankens, das sich leicht und wie ein Sinnbild des Ganzen einprägt.

5. III. 16.

Verspätet erst lernte Berlin die Oper d'Alberts kennen, und nicht ohne Umarbeitung wurde schließlich diese Bekanntschaft ermöglicht: der Zensor hatte Bedenken. Hanns Heinz Ewers läßt aus der Ferne die Stimme des Herrn vernehmen; sie mußte in die Stimme der Magdalena verwandelt werden. Die blinde Myrtokle, der Jesus das Augenlicht schenkt, darf zwar, als sie ihr Glück zerschlagen sieht, dem Heiland fluchen, nicht aber die Gattin eines Mörders bleiben. Anstatt den Freund, der sein Weib küßt, wie im Original, zu erschlagen, blickt Arcesius ihn nur verzweifelt an, und Galba eilt reuig von dannen. Religiöse Empfindungen haben zwar nichts mit der Kunst zu tun, sind aber der Diskussion entzogen. Die Frage ist daher nur: hat das Werk durch diese Änderungen gelitten? Glücklicherweise: nein. Wir leben ja nicht mehr in Zeiten, in denen ein Mord noch zu den notwendigen Requisiten der Tragödie gehörte, und die versöhnlichere Lösung des Konfliktes paßt ganz in die weiche, gefühlsselige Grundstimmung des Werkes. Überdies sind das Nebendinge; man sollte sich an den ethisch-lyrischen Kern der Handlung halten, von der ein hoher Geistlicher gesagt hat: „Wir können uns nur freuen, wenn auch die Bühne zur Darstellung bringt, was wir von der Kanzel herab predigen." Der Stoff der „Toten Augen", die Selbstblendung der Myrtokle hat nicht nur etwas ungemein Spannendes, sondern auch etwas Rührendes. Sie wirkt wie eine Dramatisierung der philosophischen Lyrik Theodor Vischers. Wenn Myrtokle

das Zartgefühl des Arcesius auf das liebevollste schont und die Angst von ihm nehmend, den Häßlichen aufs neue in ihre Träume schließt, darf der Komponist seinen schönsten melodischen Gedanken über die Szene ergießen. Da hier das bei der Uraufführung in Dresden fortgelassene Vorspiel gemacht wird, gewinnt auch die Parabel vom guten Hirten ihre Schlußbedeutung: „Freut euch mit mir, denn ich habe mein Schäfchen gefunden, das verloren war."

Die Aufführung bekräftigte den ersten Eindruck: daß wir es in den „Toten Augen" mit einem dichterisch wie musikalisch gehaltvollem Werke von starker Bühnenwirkung und doch innerer Feinheit zu tun haben. d'Alberts Musik verleugnet nirgend die persönliche Note des Komponisten, außer etwa in dem reizvollen Bilitis-Lied, das ein wenig Puccinische Manier streift. Sie ist innerlicher als die Tieflandmusik (an die melodische und harmonische Wendungen erinnern), und für die legendären Stimmungen hat d'Albert einen neuen eigenartigen Ton gefunden. Die Schwäche des Werkes liegt in der Figur des Galba, der auch musikalisch nur matt gezeichnet ist. Aber wieviel Schönes, Zartes (zum Beispiel das Liebesduett der Gatten) steht neben den mehr theatralischen Stellen! Kein Zweifel: diese Oper gehört zu dem Besten, was d'Albert geschaffen hat. 27. X. 16.

„Der Stier von Olivera".

Eugen d'Albert ist ein ungewöhnlich produktiver Künstler, und seine schöpferische Phantasie entzündet sich an mancherlei Stoffen. Seine Stellung unter den zeitgenössischen Opernkomponisten aber kennzeichnet seine Vorliebe für starke dramatische Wirkungen, wie sie durch die veristische Richtung der Italiener auf die Opernbühne gekommen sind. Man mag nun über d'Alberts Schaffen denken, wie man will: daß er das Publikum zu fesseln versteht, daß er bühnenwirksam schreibt, ist unbestreitbar. Darin

ist ihm eine Gabe verliehen, um die ihn viele beneiden dürfen, und die schließlich für den praktischen Erfolg entscheidend mitspricht. Anfänglich verfocht er idealere Tendenzen; seine Jugendopern strebten nach selbständiger musikalischer Bedeutung. Im „Tiefland" trat dann die musikalische Wirkung hinter der dramatischen zurück. d'Albert hatte seinen Stil gefunden, der in mehr als einer Beziehung ein Mischstil ist. Von den Italienern hatte er die homophon-melodische Schreibart, die dramatische Geste, den realistischen Sprechgesang und gewisse krasse Effekte, von den modernen Deutschen das reichere, farbige, symphonisch behandelte Orchester und die psychologische Deutung des Leitmotivs übernommen. Als treuer Diener der Handlung begleitet er diese im Prinzip in frei gestaltender Weise, ohne gegebenen Ortes auf in sich geschlossene melodische Gebilde zu verzichten. Ebenso wechselt bei ihm der moderne rezitatorische Einzelgesang mit Ensemblesätzen im Sinne der älteren Oper, und während seine Musik eine Situation oft nur bescheiden untermalt, kommt es vor, daß sie andre selbstherrlich überwuchert und sich zu selbständigen Vor- und Zwischenspielen ausspinnt. Kurz, alle Mittel sind ihm recht, die seinem Zwecke taugen, einen Stoff musikalisch zu beleben. Wo ihm dies gelingt, ist er gerechtfertigt. Reminiszenzenjägerei (Wer schreibt heute ohne Anklänge? Wer hat es überhaupt je getan? Die Klassiker etwa?) und Vorwürfe der Äußerlichkeit oder gar der unlauteren Gesinnung treffen hier nicht den Kern der Sache. Jeder Künstler schafft nach seinem Vermögen und seiner Geschmacksrichtung. Nur eins ist dabei freilich unvermeidlich: ein solcher Stil kann sich wohl geschmeidig dem Drama anpassen, aber er fördert nicht das Persönliche, die Kraft und Originalität der Erfindung. Künstlerische Vertiefung, Unabhängigkeit vom Bühnenerfolg darf man bei d'Albert nicht suchen. Mit diesem Stil ist er von der jeweiligen dichterischen Vorlage abhängig. In „Tiefland" hat das zu starken dramatischen, in „Izeyl" zu schönen lyrischen, in „Tragaldabas" zu eigenartig skurrilen, in „Tote Augen" zu rührend legen-

denhaften Stimmungen geführt. In diesem Stil ist auch das neuste Werk „Der Stier von Olivera" gehalten.

Das Drama Lilienfeins, das Richard Batka geschickt bearbeitet hat, versetzt uns in die Zeit des spanisch-französischen Krieges unter Napoleon. Im Hause des Marquis de Barrios zu Olivera wird gegen die eingerückten feindlichen Truppen konspiriert. Daß französische Soldaten den für den nächsten Kampf in der Arena bestimmten Stier abgeschlachtet, hat den Nationalstolz der Spanier verletzt, die Volkswut zum Schäumen gebracht. Das Komplott wird jedoch entdeckt, und der Marquis soll samt seinen Kindern standrechtlich erschossen werden. Da erblickt der häßliche, einäugige General Guillaume, ein rauher, als Weiberhasser verschriener Krieger, de Barrios schöne Tochter Juana und fällt ihren Reizen zum Opfer. Unter der Bedingung, daß sie sein Weib wird, sind die Ihrigen begnadigt. Im zweiten Akt ist die erzwungene Ehe vollzogen, und es beginnt ein Stierkampf grausiger Art zwischen dem in seinem Stolze gekränkten, kaltherzigen, von Liebhabern umgebenen jungen Weibe und dem in spät erwachter Leidenschaft doppelt hilflosen Manne. Die Stiche der Eifersucht sucht er wie der Stier die Fahnen der Banderillos abzuschütteln; auch als die Gattin ihn durch die Flucht mit einem Offizier entehrt hat und ihm ihren Haß ins Gesicht schleudert, bricht der starke Mann, der in ihrer Abwesenheit noch im Schlafgemach ihre Schuhe geküßt hat, mit dem Geständnis seiner Schwäche vor ihrer Schönheit zusammen. Doch als sie ihn, der durch diese Heirat beim Kaiser bereits, des Verrats verdächtigt, in Ungnade gefallen ist, verleiten will, seinen Feldherrn in einen Hinterhalt zu locken — da sticht er sie nieder. Napoleon erscheint und verzeiht ihm angesichts der Leiche. Guillaume aber wird sich opfern und an des Kaisers Statt den gefährlichen Weg gehen. Diese letzte Szene blieb bei der Uraufführung fort; man sah nur den General nach vollbrachter Tat dem ankommenden Kaiser entgegenwanken.

Wie man sieht, bot sich hier dem Komponisten ein Stoff, der seiner Eigenart entgegenkam, der in der Szene, wo

Guillaume, um Juana zu prüfen, um das Auge ihres Liebhabers Karten spielt, und der Chirurg sich bereits anschickt, es operativ herauszunehmen, sogar an die nervenquälende Wirkung der Tosca streift. d'Alberts Musik gibt vor allem die Glut der oft jäh ausbrechenden Empfindungen, die Spannungen und die leidenschaftliche Erregtheit der Handlung wieder. Die französische Nationalität ist nur anfangs durch eine Chanson angedeutet, die spanische ausgiebiger gezeichnet in den fast zu häufig wiederkehrenden Bolero-Rhythmen mit ihren typischen Triolen. In der Juana hat d'Albert wieder eine anspruchsvolle, aber auch dankbare Frauenrolle geschaffen, in dem General eine namentlich darstellerisch interessante Aufgabe. Das Seelenleben dieses Mannes ist allerdings musikalisch wohl kaum ausgeschöpft. Man kann sich manches reicher, tiefer, in den Übergängen feiner denken, und hier wie in den liedartigen Gesängen der Juana zeigt sich am meisten, daß die thematische Erfindung nicht eben bedeutsam ist. In harmonischer Beziehung dagegen ist die Partitur reich an charakteristischen und feinen Zügen, und das Orchester ist mit einer Meisterschaft behandelt, die höchste Achtung abnötigt. Der Glanz und die Wärme, die von ihm ausstrahlen, tragen eigentlich das Wesentliche zu dem Eindruck des Ganzen bei. Weitere Aufführungen an andern Bühnen werden die ersten Urteile nachprüfen und ergänzen lassen. Nach der Aufnahme in Leipzig erscheint es nicht ausgeschlossen, daß das Theater durch d'Alberts „Stier von Olivera" wieder um ein zugkräftiges Stück bereichert ist.

11. III. 18.

Max von Schillings.

„Mona Lisa".

Als Stoff und Inhalt der Oper von Schillings bekannt wurden, ging durch die musikalische Welt ein gewisses Erstaunen. Schon der Titel „Mona Lisa" war verdächtig, sintemalen die Geschichte des Pariser Diebstahls noch in

aller Gedächtnis lebte. Nun hat zwar die Oper weder mit dieser Geschichte noch mit Lionardo selbst etwas zu tun; wohl aber häuft Beatrice Dovsky in ihrer Dichtung alle Schrecken des Grausigen mit den Mitteln einer derbsträhnigen, robusten Dramatik. Daß gerade Schillings, der Idealist, nach einem solchen Buch gegriffen, schien von vornherein das Mißtrauen in sein Unternehmen zu rechtfertigen. Seltsam! Sonst warf man ihm vor, daß er zu welt- und bühnenfremde Stoffe wähle; nun er sich dem wirklichen Leben nähert, heißt es wieder: das ist nicht deine Sache, überlasse dergleichen deinem Kollegen d'Albert oder Puccini! Kritik in diesem Sinne fördert niemanden und nichts. Statt dem Künstler zu sagen, was er hätte tun oder nicht tun sollen, wollen wir lieber zusehen, was er gemacht und wie er es gemacht hat.

Das Buch der Dovsky ist eine verblüffende dramatische Keckheit. Das Lächeln der Mona Lisa, das schon so viel Kopfzerbrechen verursacht hat, erfährt hier eine eigenartige Deutung. Die Dichterin stellt sich Lionardos schönes Modell als unglückliche Ehefrau des reichen Perlenhändlers Francesco del Giocondo vor. Der um vieles ältere Mann ist ihr aufgezwungen; in ihr schlummert ein unbefriedigtes Triebleben, nur gebändigt durch Erziehung, Sitte und Frömmigkeit. Ihr nonnenhaftes Antlitz ist eine Maske; dahinter lauert das rätselhafte Lächeln. Francesco hat dies Lächeln erst auf dem Bilde Lionardos entdeckt, im Leben sucht er es bei seinem jungen Weibe vergebens mit argwöhnisch eifernder Leidenschaft. Doch einer kommt, ein schöner Römer, zur Karnevalszeit, als Florenz in Sünden schäumt und Savonarola vergeblich Buße predigt — der weiß jenes Lächeln hervorzuzaubern. Madonna Fiordalisa ist nicht schlecht; sie berauscht sich an einer Stunde des Glücks und geht doch auf den Plan des Giovanni, gemeinsam zu fliehen, nur scheinbar ein. Aber es kommt zu einer Überraschung und dadurch zur Katastrophe. Giovanni flüchtet in den luftdicht verschließbaren Wandschrank, in dem der Hausherr seine kostbaren Perlenschätze birgt; Francesco schlägt die Tür zu und wirft den Schlüssel

in den Arno. Ja mehr noch, in Gegenwart des erstickenden Liebhabers zwingt er sein Weib zur Liebe. Diese mit allem Raffinement entworfene Szene kann uns kein Theater in ihrer krassen Scheußlichkeit geben. Aber man muß sie kennen, um den Gang der Handlung zu verstehen. In Mona Lisas Lächeln liegt noch mehr als sinnliches Verlangen, liegen alle Widersprüche und alle Unergründlichkeiten der weiblichen Natur. Als sie am nächsten Morgen zur Besinnung gekommen, erwachen in ihr die Instinkte der Rachsucht und Grausamkeit. Ein Zufall hat ihr den Schlüssel wieder in die Hand geführt. Sie weiß es einzurichten, daß Francesco in dem Wahn, der Liebhaber sei entflohen, selbst in den Schrank steigt. Noch einmal fliegt die schwere Tür, diesmal von Lisas Hand geschleudert, krachend ins Schloß: Gatte und Liebhaber, der Lebende und der Tote, der Mörder und sein Opfer sind aufeinandergepreßt. Die Frau bricht irrsinnig zusammen. Aus der Ferne ertönen Stimmen: Misericordia! — Doch — das ist wichtig! — nicht unmittelbar erleben wir diese Vorgänge. Eine zweite Handlung rahmt sie bedeutungsvoll ein. Am Anfang und Ende sehen wir ein modernes Ehepaar auf der Hochzeitsreise, das sich die Sehenswürdigkeiten des alten, nun den Mönchen der Certosa gehörenden Palastes erklären läßt. In dem Moment, wo der führende Laienbruder mit ihnen die „sala dei sospiri" betritt, beginnt die Geschichte der Mona Lisa, von der er berichtet, szenische Wirklichkeit zu werden. So wirkt alles mehr wie ein Traum, eine Vision, wie der Nachklang einer Erzählung. Zugleich aber ist damit eine Beziehung zur Gegenwart hergestellt — die drei modernen Menschen stehen zueinander im selben Verhältnis wie die Hauptpersonen des Dramas und werden auch von denselben Darstellern gegeben — und die Zeitlosigkeit des Grundgedankens von der ewig gleichbleibenden Natur des Weibes ausgesprochen.

Niemand wird diesen Stoff sympathisch finden. Man kann ihn in das Gebiet des Kinos verweisen, ihn der künstlerischen, im besonderen der musikalischen Behandlung für unwert halten und wird sich doch dem Eindruck

des Spannenden, Bühnenwirksamen nicht entziehen können. Insofern ist das Textbuch zweifellos gut, ja eines der besten, die in letzter Zeit geschrieben worden sind. Der stärkste Beweis für das Geschick der Verfasserin ist die Tatsache, daß nicht einmal die Geschichte mit dem Schrank (einem der ältesten Bühnenrequisiten!) Gefahr läuft, ins Komische umzuschlagen, und daß selbst die Greuel der letzten Szenen mehr aufregend als abstoßend wirken. Nicht gelungen ist die allzu breite Exposition, die uns die Landessitten und das Karnevalstreiben von Florenz schildern soll. Wichtige Vorgänge im Hintergrunde der Bühne sich abspielen zu lassen, ist immer gefährlich und drückt die Personen des Vordergrundes zur Staffage herab. Von dem Moment ab aber, wo die eigentliche Handlung einsetzt, steigert sich das Interesse der Zuhörer von Szene zu Szene, und mit sicherer Hand wird die Handlung ohne jedes unnötige Beiwerk zu Ende geführt. Trotzdem hätte Schillings sich selbst verleugnen müssen, wenn er sich an das Rein-Stoffliche gehalten und den Text etwa im Sinne des italienischen Realismus komponiert hätte. Mag ihm das Spannende, Nervenerschütternde für die Publikumswirkung nicht unwillkommen gewesen sein — wer Opern schreibt, muß schließlich den Erfolg wünschen —: künstlerisch anregend gewesen, in seine Musik eingegangen ist doch nur das psychologische Problem Mona Lisa. Für die Rätsel der Weibesseele standen ihm die Geheimnisse der musikalischen Harmonik zur Verfügung, in denen sein kombinatorischer Geist Meister ist. Wie über dem Antlitz Mona Lisas liegt über Schillings' Musik eine Maske gebreitet; auch ihr eignet ein nonnenhaft keusches, zurückhaltendes Wesen, und es bedarf starker seelischer Eindrücke, um der Leidenschaft die Zunge zu lösen. Aus diesem Verhältnis zum Stoff ergeben sich alle Vorzüge und Schwächen des Werkes. Sein Grundzug ist mehr spiritueller als sinnlicher Natur, und das bestimmt auch die Art, in der die Aufgabe musikalisch gelöst ist. Gebrochene Farben, Stimmungsmalerei, sinnvolle Beziehungen der Thematik, die an sich von nicht stark persönlichem Gepräge, aber

durch die Ausdrucksfähigkeit einer fein differenzierenden Orchesterſprache gehoben erſcheint, ſind die Mittel, mit denen der Tondichter ſeine Abſicht erreicht. Alles Ungeheuerliche, das man erwarten könnte, iſt vermieden, der klangliche Ausdruck (bis auf eine Stelle im Übergang zum letzten Bilde) maßvoll, ſelbſt im höchſten Affekt noch gemildert. Die Polyphonie ſeiner früheren Opern hat Schillings zugunſten einer homophoneren, aber eindringlicheren Geſtaltung aufgegeben. Gleich das Vorſpiel, ein die Hauptgedanken wirkungsvoll zuſammenfaſſender Satz, kündigt dieſen neuen Stil an. Die umrahmenden Szenen ſind mit weiſer Ökonomie nur leiſe untermalt. Um ſo friſcher hebt ſich das Karnevalsbild ab, das ſich jedoch in den Doppelchören der Karnevaliſten, Bußprediger und Nonnen (mit dem nur wenig veränderten alten Joſephslied als Kontrapunkt) nur zu bald verdüſtert. Hier reicht Schillings' Palette nicht aus. Im folgenden tauchen einzelne hübſche Themen auf, ſo bei den Riſpetti und bei der Einführung Giovannis; dennoch wirken dieſe einleitenden Szenen etwas matt und entbehren des rechten Fluſſes. Sehr ſchön iſt der Fis-Dur-Geſang des in ſeine Perlen verliebten Francesco, in den ſich die Klage Mona Liſas miſcht. Auf der Höhe ſind wir mit dem ſtark empfundenen Liebesduett. Die Schauer des Aktſchluſſes mildert ein von außen hereintönender eigenartiger Walzer. Überall wird die Farbe nun leuchtend und charakteriſtiſch. Das Beſte aber hat Schillings mit dem zweiten Akt geſchaffen. Die unheimliche Aſchermittwochsſtimmung, das volkstümliche Lied der Tochter, das Erwachen Mona Liſas, ihr ſteigendes Entſetzen, die plaſtiſche Vertonung der letzten Vorgänge, die Rückleitung in die Anfangsſzene und ihr verſöhnlicher Ausklang — das alles rundet ſich zu einem eindrucksvollen Ganzen.

Man darf nach alledem ſagen, daß der Komponiſt der deutſchen Bühne ein lebensvolles, höchſt eigenartiges Werk geſchenkt hat. Überall wird man danach greifen, um ſo mehr, als es zwei überaus wirkungsvolle Rollen enthält und ſeine Schwierigkeiten nicht unüberwindlich ſind. Wer

das Schaffen des Komponisten von der „Ingwelde" an verfolgt hat, möchte in seiner „Mona Lisa" ein Übergangswerk erblicken. Wieder wahrt die Musik ihre innere Vornehmheit, wieder zeigt sich Schillings als der ehrliche Wahrheitssucher, doch diesmal auf neuen Wegen. Um auf ihnen erfolgreich fortzuschreiten, gilt es nunmehr ein Textbuch zu finden, das es ihm ermöglicht, nicht in teilweisem Widerstreit, sondern in vollem Einklang mit seiner künstlerischen Natur sich auf dem Boden der Wirklichkeit zu bewegen. 16. X. 15.

Erich W. Korngold.

„Violanta" und „Ring des Polykrates".

Es mögen an die sechs oder sieben Jahre sein, da hörte man zum ersten Male von dem talentvollen Sprößling des bekannten Wiener Musikschriftstellers Dr. Julius Korngold. Der damals noch im Kindesalter stehende Erich mit dem verheißungsvollen Zunamen „Wolfgang" hatte ganz merkwürdige Klavierstücke geschrieben, eine Sonate, der bald eine zweite und ein Trio folgten, und eine Pantomime, die an der Wiener Hofoper aufgeführt werden konnte. Ich lernte den Kleinen 1910 in Salzburg beim Mozart-Fest kennen, ein stilles, völlig harmloses Kind. War nun das alles auf eignem Boden gewachsen, kündigte sich hier ein neues Genie an? „Eine lokale Familienangelegenheit", „eine unerhörte Begabung", eine „künstlich aufgezüchtete Frühreife", „ein Wechsel auf die Zukunft" — so schwirrten die Urteile durch- und gegeneinander. Man durfte ruhig abwarten. Soviel stand fest: die Schreibweise Erichs bekundete in der Tat eine schier unheimliche Frühreife, sie war das Modernste, was man sich wünschen konnte. Man hatte den Eindruck, der Komponist habe sich jahrelang das Studium des letzten Richard Strauß, Mahlers, Debussys und Schönbergs angelegen sein lassen. Der Vater ver-

sicherte dagegen glaubhaft, daß sein Sohn an den Klassikern herangebildet worden sei.

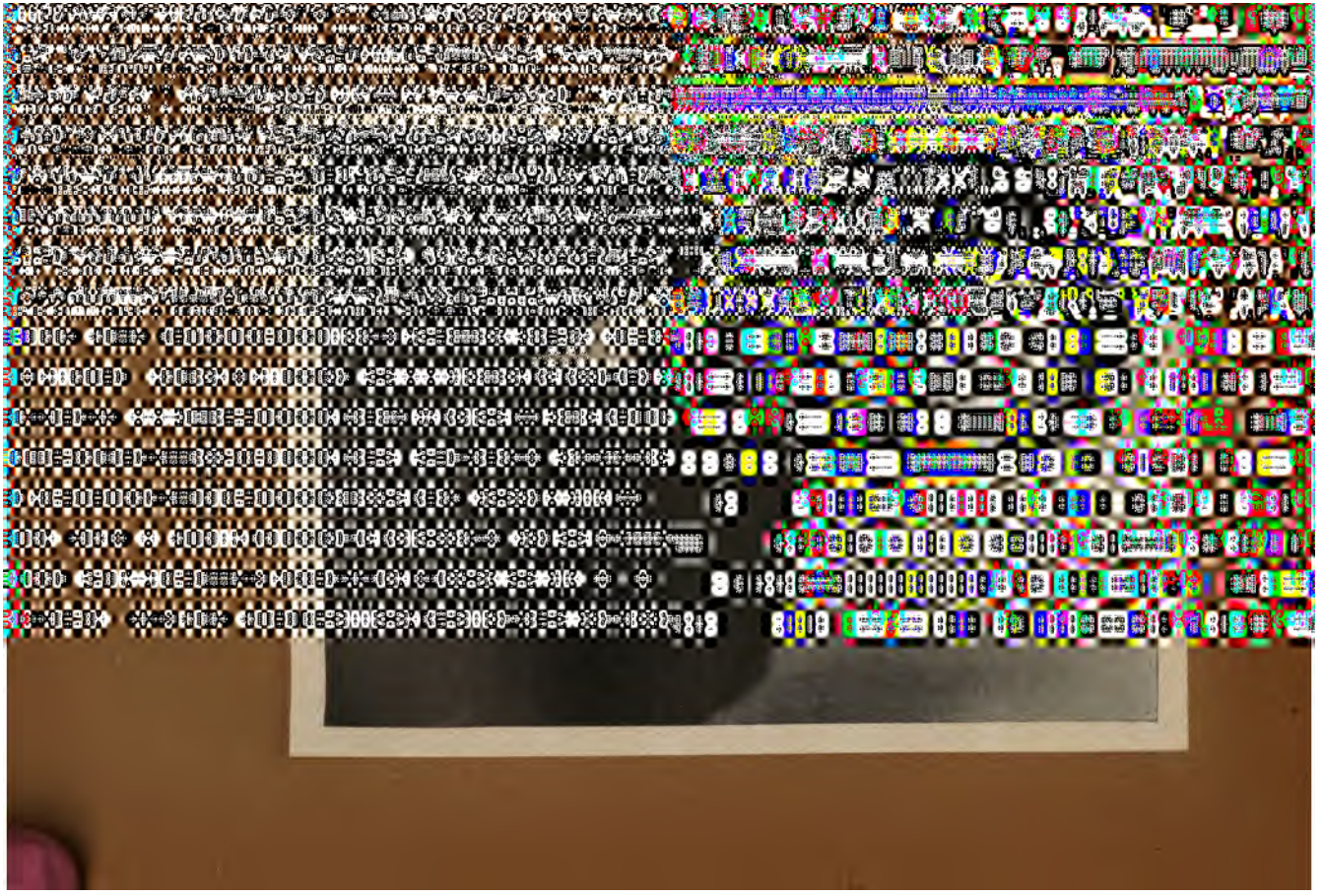
Bisher sahen wir noch alle großen Meister an Vergangnes anknüpfen. Sind wir nun in der Entwicklung so weit, daß, was ein Strauß, ein Mahler oder Reger sich allmählich erkämpft und als Endziel erreicht hatten, der Ausdruck des allgemeinen Zeitempfindens, die natürliche Gedankenform eines Kindes geworden ist? Fragen über Fragen, und Grund genug, den jungen Korngold im Auge zu behalten! Daß mit der freien und scheinbar raffinierten Ausdrucksweise die musikalischen Gedanken selbst an Eigenart sich nicht messen konnten, war aus seiner Jugend erklärlich genug. Freilich war dies auch das einzig Jugendliche an seiner Musik; schmerzlich vermißte man jede Naivität und fragte sich besorgt, wohin wohl eine Entwicklung führen könne, die statt am Anfang, gleich am Ende einsetzte. Da kam die Sinfonietta und zeigte, wie erstaunlich der junge Meister auch die Technik und die Polyphonie des modernen Orchesters zu beherrschen weiß, und wie seine Themen an Prägnanz und Plastik allmählich gewinnen. Inzwischen war Erich ins Jünglingsalter getreten und hatte nicht mehr nötig, kindlich zu sein. Der Maßstab, mit dem man ihn messen mußte, wandelte sich von selbst, und wir verzeichnen, daß die große symphonische Form seinem Gestaltungstrieb keine Grenzen gebietet. Zwei Jahre später aber tritt der Achtzehnjährige als fertiger Opernkomponist vor uns und zwar gleich mit zwei Werken, einem heitern und einem tragischen. Um es kurz zu sagen: es war ein Erfolg von wahrscheinlich entscheidender Bedeutung. Diesmal wird Erich Korngold die gesamte musikalische Welt in Staunen versetzen. Das heitre Werk ist ein Meisterstück von liebenswürdiger Anmut und studentenhaftem Frohsinn, in dem sich Stil und Inhalt vollkommen decken, das tragische zum mindesten ein neuer Beweis für die Unabhängigkeit der Musik von aller Realität und Lebenserfahrung. Denn sonst hätte ein Achtzehnjähriger das von Hans Müller verfaßte Textbuch nicht so komponieren können. Das Wichtigste aber ist:

in beiden Werken sind die Bedingungen der Bühne instinktiv erkannt und mit solcher Sicherheit erfüllt, daß wir auch an der dramatischen Begabung Korngolds nicht mehr zweifeln können, ja vielleicht grade auf diesem Gebiete seine Zukunft erblicken dürfen.

In der Münchner Uraufführung ging die Tragödie voraus. Sie spielt im 17. Jahrhundert zu Venedig. Violanta, nach der die Oper den Namen trägt, ist die Frau des Hauptmanns Simone Trovai, eines ernsten, streng denkenden Soldaten. Seit dem Tode ihrer Schwester, die von dem „Frauengott der Apenninen“, dem napolitanischen Prinzen Alfonso, verführt und verlassen ins Wasser gesprungen ist, lebt sie stumm und unnahbar, nur ihren Rachegedanken hingegeben. Beim Feste des Redentore, wo ganz Venedig tanzt und lacht, sieht sie auf San Marco den Verführer und fühlt, daß ihr eignes Herz nicht gefeit ist gegen den unwiderstehlichen Reiz dieses Mannes. Ihr Entschluß steht fest: Alfonso muß aus dem Leben scheiden um ihrer Rache und mehr noch um ihrer Reinheit willen, der Gefahr droht. Violanta lockt den ewig Lüsternen, der sie nicht kennt, in das Haus ihres Mannes und nimmt dem zögernden, aber eifersüchtigen Simone das Versprechen ab, ihn zu töten. Als Zeichen soll ein Lied gelten, ein tolles Liebeslied, das die Menge durch die Nacht singt und das dem Verführer aus dem Munde Violantas verheißungsvoll erklungen ist. Alfonso kommt; Violanta heißt ihn Mantel und Degen ablegen, dann tritt sie ihm offen entgegen und hält ihm sein lasterhaftes Leben, seine Schuld am Selbstmord der Schwester vor. Aber Alfonso weiß sie zu entwaffnen. Er ist eine jener Don Juan-Naturen, denen die Sünde im Blute liegt. Ohne den Schutz des Elternhauses war er einem genußsüchtigen, innerlich unbefriedigten Dasein verfallen, und nun berührt ihn da, wo er sich verachtet sieht, zum erstenmal ein reines Liebesgefühl. „Nun singt Euer Lied! Ich wehr' mich nicht.“ — Wenn die spannend angelegte Handlung so weit gediehen ist, weicht sie einer folgerichtigen psychologischen Entwicklung aus, und das vom Zuschauer Gefürchtete tritt ein. Violanta ist gerührt

und kann ihre eignen Empfindungen nicht mehr verbergen. Bald liegen sich beide selig in den Armen, und als das verhängnisvolle Lied sich von den Lippen ringt, geschieht es nur, um dem herbeieilenden Ehemann seine häusliche Schande zu zeigen. Wutentbrannt stürzt Simone auf Alfonso, aber Violanta fängt nach alter Opermanier sich dazwischenwerfend den Dolchstoß auf. Sie stirbt, nicht ohne vorher noch in den höchsten Tönen ihre Erlösung von Schuld und Lust verkündet zu haben. Wir pflegen über den Schluß der Donizettischen „Lucia" zu lächeln. Sind wir wirklich viel weiter gekommen, und wird nicht die Oper immer eine Konvention bleiben?

Ein so wenig literarisches, ganz auf die Bühnenwirkung gestelltes Textbuch mußte auch von vornherein den Charakter der Musik beeinflussen. Aber an wie vielen Stellen erhebt sich Korngold über seinen Dichter! Das gerade ist das Erstaunliche an der Partitur. Wenn er auch die Theatralik des Orchesters nicht verschmäht und, sich der Rezepte der Modernen, Puccinis, vor allem Richard Straußens bedienend, wie ein erfahrener Praktiker die äußere Bühnenwirkung nie aus dem Auge läßt, so vertieft seine Musik doch die Tragik des Stoffes zweifellos. Wie jemand Empfindungen, die er an sich selbst nie erlebt hat, in der Musik so überzeugend ausdrücken kann, ist eines der Rätsel, die dem Verstande unlösbar bleiben. Denn es wäre falsch, hier von Unwahrheit zu reden. Der generelle Fehler der Violantapartitur liegt in der Überfülle, die aus der Freude eines ersten Zugreifens resultiert. Korngolds Musik, insbesondere das Orchester, überwuchert noch manches, obwohl es nicht an feinen, geschickt berechneten Gegensätzen fehlt. Die Erfindung, mehr noch die allerdings etwas unruhige Harmonik weist entschieden eigne Züge auf. Korngold liebt es, die Akkorde beständig zu alterieren, die Tonarten zu mischen, um dann sich wieder in reinen Dreiklängen zu bewegen. Ein stilistischer Ausgleich wird noch eintreten müssen. Bewundernswert dagegen ist die Logik, mit der der junge Komponist seine Gedanken auseinander entwickelt und verwertet, ist der Aufbau ganzer



Szenen, das Gefühl für dramatisches Leben, für die große, weit geschwungene Linie. Im Orchester spielt er noch mit unmotivierten Effekten (zum Beispiel in der Celesta), deckt mit den Hörnern allzu häufig die Singstimmen und geht etwas draufgängerisch mit Trompeten und Pauken um. Aber es sind ihm bei alledem doch Wirkungen gelungen, die nicht nur dem Fachmann zu denken geben, sondern auch ein Theaterpublikum mitzureißen vermögen. Dahin rechne ich die Einleitungsszene, die das nächtlich tollende Venedig schildert und zugleich die dramatische Spannung vorbereitet. Das Liebeslied, das durchgehend eine Rolle spielt, ist herb, doch charakteristisch erfunden, keine der üblichen Kanzonen, zu der ein andrer gegriffen hätte. Ein Duettsatz zwischen den Ehegatten hebt sich plastisch und großzügig heraus. Die einzelnen Personen bis zu dem verliebten Matteo herab sind in der Musik scharf unterschieden. Ein stimmungsvolles Intermezzo bildet die Szene mit der Amme, die, durch vom Kanal herdringende Geräusche unterbrochen, ganz schwüle Erwartung atmet, und zu heißer Glut steigert sich die anschließende Liebesszene. In diesen Dingen kündigt sich der berufene Dramatiker an. Eine größere modulatorische Kraft hätte den an sich schönen H-Dur-Satz, in den das Duett ausklingt, vor Stillstand bewahrt; aber dürfen wir uns wundern, daß sich überhaupt irgendwo die Hand des noch ungeübten Anfängers zeigt?

Ganz anders gibt sich Korngold im „Ring des Polykrates“, und nur die harmonischen und orchestralen Stileigentümlichkeiten verraten denselben Autor. Die Fabel, einem einst viel gegebenen Lustspiel von Teweles entnommen, und von Librettisten, die ungenannt bleiben wollen, frei bearbeitet, knüpft harmlos-heiter an die Schillersche Ballade an und überträgt sie ins Bürgerlich-Musikantenhafte. Kapellmeister Wilhelm Arndt ist ein Glückspilz. Er hat ein reizendes Weibchen, mit dem er in sonnigster Ehe lebt, und künstlerischen Erfolg; ja, der gleiche Tag bringt ihm eine Erbschaft, die Ernennung zum Hofkapellmeister und den Besuch eines lange entbehrten Freundes.

Der Gastfreund warnt vor so viel Huld des Schicksals und rät Wilhelm, den Göttern ein Opfer zu bringen. Wie Polykrates den Ring fortwirft, möge er sein Weib auf die Probe stellen. Es kommt zu ehelichen Zwistigkeiten, die mit einer Versöhnung und dem Hinauswurf des unkenden Gastfreundes enden. Ein Dienerpaar ist halb parodistisch an dem hübsch ausgesponnenen Scherzspiel beteiligt. — Korngolds Musik ist ganz Leben und Heiterkeit, leicht und von erfreulichem melodischen Flusse. In hüpfenden Rhythmen und kichernden Holzbläserfiguren tändelt das Orchester dahin, voll humoristischer Züge und mit einer kammermusikartigen Feinheit behandelt, die nur hier und da durch dickere Klänge getrübt ist. Aber auch lyrische Stimmungen finden ihren Ausdruck. Hübsch erfunden ist das Duett der Gatten „Glück ist Must", in das der Schluß der Oper wieder einbiegt. Im Verlaufe der Handlung kommt es zu reizenden Ensemblesätzen, in denen sich wieder die sichre Hand und das architektonische Talent des Komponisten bewähren. Auch hier wieder ein sinnvolles Spiel mit Motiven. Eine Oper im Scherzocharakter. Mit behaglichem Humor ist das Buffoduett zwischen dem Kopisten und der Zofe ausgeführt. Die Perle der Partitur aber ist die Szene, in der Frau Laura aus ihrem Mädchentagebuche liest, musikalisch glücklich erfunden und in feine Anmut gehüllt. Wer das schreiben konnte, von dem dürften wir viel erwarten. Am Schlusse steht ein prätenziöseres Quartett, das allein stilistisch aus dem Rahmen fällt. Da ohnehin hier Stockungen eintreten und sich dieser Schluß für die Dünnheit des Scherzes reichlich lang hindehnt, wäre eine herzhafte Kürzung und Bearbeitung im Interesse des Werkes vielleicht ratsam. Es ist immer mißlich, wenn die Heiterkeit auf der Bühne stärker ist als im Zuschauerraum. Davon abgesehen, hat Korngold mit seinem „Ring" ein musikalisches Lustspiel geschaffen, wie die Neuzeit nur wenige hervorgebracht hat. Es erhebt sich zweifellos weit über den Durchschnitt der heutigen Bühnenproduktion auf diesem Gebiete.

Erich Korngold hat in München gesiegt. Trotzdem wird

er es nicht leicht haben. Er hat seine Gegner und wird sie haben, weil er etwas kann und etwas ist. Das soll ihn aber nicht anfechten, die Werke werden ihren Weg schon finden. Mir kam es vor allem darauf an, auf das Wesentliche, auf die Erscheinung als solche hinzuweisen. In dem Augenblick, wo ein junges Menschenkind eine so merkwürdige Fähigkeit und Energie des Schaffens bezeugt, sind nicht die Mängel und Irrtümer das Interessante. Einer solchen Erscheinung soll man sich zunächst einmal freuen, ihr Licht und Luft gönnen und dafür sorgen, daß ihr keine Steine in den Weg gelegt werden. So dachte auch das Publikum in München und gab seiner freudigen Überraschung unverhohlenen Ausdruck. 31. III. 16.

„Die tote Stadt".

Des Textbuches Verfasser Paul Schott hat seinen Stoff in Rodenbachs Schauspiel „Das Trugbild" (nach dem Roman „Bruges la morte") gefunden. Schauplatz ist das alte Brügge mit seinen stillen Gassen, seinen Kirchenglocken und verrunzelten Spitzenklöpplerinnen, das gleich Venedig die Melancholie erloschenen Glanzes, vergangner Macht und Herrlichkeit hat. Ein Sinnbild unfruchtbarer Beharrlichkeit, vergeblichen Strebens, lebendige Gegenwart an längst versunkene Vergangenheiten zu knüpfen. In diese Stadt paßt der Träumer Paul, der seine Tage ganz im Andenken an seine früh verstorbne Gattin verbringt. Er spricht zu ihrem Bilde, zu ihrer Locke, sein Haus wird zur „Kirche des Gewesenen", und so weit verliert sich der Einsame in sein krankhaftes Phantasieleben, daß er die Tote leibhaftig zurückgekehrt wähnt, als er einer schönen, ihr seltsam ähnlichen Tänzerin begegnet. Er sieht nicht mehr die Wirklichkeit, sieht nicht, daß Marietta als Mensch und Charakter ein völlig anders geartetes Geschöpf ist. Aus wüsten Abenteuern erst erwacht er zu der Erkenntnis, daß es nicht gut tut, Tod und Leben zu vermischen, und daß, was nicht lebt und

atmet, nach grausamem Naturgebot der Vergessenheit verfällt. Geheilt, verspricht er dem Freunde, dem Traum entsagend ins wirkliche Leben zurückzukehren.

Ein Stoff, reich genug an eigenartiger Lyrik, um einen Komponisten, der abseits vom Wege schaffen wollte, zu reizen. Aber leider hat es der Nachdichter dem Musiker unnötig schwer gemacht. Was im Original reales Erlebnis, ist bei ihm nämlich ein Traum. Vor dem mahnenden Bildnis der Frau versinkt Paul in visionäres Schauen; der Zug der Nonnen, die Begegnung der beiden Nebenbuhler vor Mariettas Tür, die Improvisation der Komödianten auf der nächtlichen Straße, die psychologische Entwicklung bis zur Erdroßlung Mariettas — das alles sind keine dramatischen Geschehnisse, nur Traumbilder. Wenn die Vergangenheit Brügges im Festzug der Prozession lebendig wird, kommt es gar zu einer Vision in der Vision! Damit ist die Oper eines eigentlichen Handlungsinhaltes fast völlig beraubt, wozu die reichlich ausgesponnenen Zwiegespräche zwischen Paul und Marietta sich noch als gefährlich retardierende Elemente gesellen. Sagt dem Zuschauer im Theater: „Das ist nur ein Traum", und sein Interesse ist sofort beträchtlich herabgespannt. Vor allem aber, wie soll die Musik dabei bestehen? Sie kann nur wahr sein oder nicht; sie kann nicht etwas ausdrücken und zugleich sagen: das ist nicht so.

Erich Korngold hat denn auch in naiver Schaffenslust über diesen Zwiespalt hinwegkomponiert. Er differenziert nicht Wirklichkeit und Traumwelt. Auch da nicht, wo er es durch Stimmungen und Farben allenfalls gekonnt hätte. Im Gegenteil, seine Traumszenen zeigen viel kräftigere Konturen und leuchtenderes Kolorit als die Rahmenhandlung, die musikalisch ungemein zart und milde behandelt ist. Im zweiten und dritten Akt scheut er nicht vor derberen Effekten zurück, auch nicht vor einer Thematik, die (in der Komödiantenszene) zuweilen absichtlich in tiefere Regionen steigt. Überhaupt ist voll jugendlichen Überschwanges der Komponist nach meinem Empfinden weit häufiger an die Grenze des Ausdrucks gegangen,

hat der Leidenschaftlichkeit seines Pathos weit mehr die Zügel schießen lassen, als es die Art des Stoffes, der Grundton einer „innern Angelegenheit" erforderte. Damit wäre aber alles erschöpft, was man etwa an Bedenken vorbringen, als Mängel des Werkes bezeichnen könnte. (Korngold steht jetzt auf einer Stufe, wo er verlangen kann, daß man den höchsten Maßstab an ihn legt.)

Um so lieber verweile ich nun bei den zahlreichen Schönheiten der Partitur. Den ersten Akt finde ich meisterhaft, durchaus gelungen. Die Einführung (ohne Vorspiel) des Freundes und der Wirtschafterin Brigitte, die Charakteristik von Paul und Marietta, die Klänge des Übernatürlichen, Geisterhaften, die ebenso wie das Wahrzeichen Brügges (die Glocken) sich hier und da geheimnisvoll ankündigen, und dann der wundervolle B-Dur-Satz, das Lied, in dem volkstümliche Melodik so edel stilisiert erscheint — das sind Dinge, die nur ein Berufner schreibt. Und wie klingt in diesem Akt das Orchester! Welche Fülle von Wohlklang, welche Geschlossenheit bei allem Reichtum der Mittel! Korngold „instrumentiert" eben nicht: er gehört zu denen, die in Instrumentalfarben denken. Celesta, Klavier, Glockenspiel, an sich nicht neu im modernen Orchester, finden hier, oft als durchgehende Stimmen behandelt, eine originelle Verwendung. — Walten im ersten Bilde Inspiration und lyrisches Empfinden vor (unverkennbar ist bei Korngold der Wille zur Melodie), so in den beiden folgenden Kunstverstand, Berechnung, Technik. Das alles freilich im höchsten Sinne, wie nur ein genial Veranlagter es einzusetzen hat. Die spukhafte Nebenbuhlerszene (in Callots Manier) ist von packender Wirkung. In den folgenden Auftritten zeigt sich Korngolds Charakterisierungskunst in überraschender Vielseitigkeit und die weite Spanne seiner Bühnenbeherrschung. Für das überlange Duett mit seinem etwas effektsüchtigen Abschluß kann ich mich weniger begeistern. — Aus dem dritten Bild sind der Kinderchor (die Prozessionsmusik steigert sich mehr zu äußrer Pracht als innrer Bedeutung), ferner Mariettas von gewaltiger Rhythmik belebter Tanz

zu erwähnen. Am Ende erklingt noch einmal abschließend jene stimmungsvolle B-Dur-Weise.

Zusammenfassend möchte ich sagen: die „Tote Stadt" ist ein neuer Beweis für das unerhörte Können und die musikdramatische Begabung Erich Korngolds. Ein Fortschritt in der Sicherheit, mit der er die Bühne, die Mittel des Orchesters beherrscht und alle Faktoren zu einheitlicher Wirkung zusammenzufassen vermag. Daß auch er sich manches assimiliert hat, was nicht ihm, sondern der Zeit angehört, ist selbstverständlich; unverkennbar aber die eigne Note, das Streben nach persönlich melodischem Ausdruck, nach einer besonderen Art der musikalisch-dramatischen Gestaltung. Und Korngold schöpft aus dem Vollen! In seiner Partitur steckt so viel lebendige Musik, daß die zumeist durch den Text begründeten Bedenken nicht allzu schwer wiegen. Ob die Oper zu denen gehört, die in der Geschichte eine Rolle spielen — ich habe in mehr als zwanzig Jahren ihrer etwa fünf erlebt —, bleibt abzuwarten. Aber selbst wenn sie nur eine Stufe in der Entwicklung des Komponisten, eine bemerkenswerte Zeiterscheinung ist, so hat, will mir scheinen, auch das schon genug zu bedeuten. 2. XII. 20.

Franz Schreker.

„Der ferne Klang".

Das Hamburger Stadttheater hat sich opferfreudig in den Dienst eines Komponisten gestellt, der die bequemen und sichern Wege meidet und selbst rücksichtslos nur seinen künstlerischen Idealen nachzugehen entschlossen scheint. In seiner Oper „Der ferne Klang" verschmäht Franz Schreker so ziemlich alles, was ihm die Gunst der Menge gewinnen könnte. Seltsame Zeit, in der wir leben! Auf der einen Seite feilscht und buhlt die Kunst des Tages in widerwärtiger Weise um den Erfolg; auf der andern geht sie ihm stolz

aus dem Wege oder läßt ihn doch gelassen an sich herankommen. Bei Schreker habe ich die Empfindung absoluter Ehrlichkeit. Und deshalb erzähle ich gern von dem Eindruck, den mir sein Werk gemacht hat.

Schreker ist Dichter und Musiker in einer Person. Schon die poetische Idee, von der er ausgegangen, weckt unsre Teilnahme. Der „ferne Klang" sind die geheimnisvollen innern Stimmen, die den Menschen, der eine Berufung in sich fühlt — in diesem Fall eine künstlerische — auf seiner Bahn zu unbekannten Zielen locken. Sie reißen Fritz aus der unerträglichen Enge kleinbürgerlichen Lebens und aus den Armen seiner braven Grete, die mit ganzem Herzen an ihm hängt. Wir ahnen das Unrecht, das in solchem Opfer liegt. Einer verständnislosen Mutter und der Willkür eines Trunkenboldes von Vater preisgegeben, der die Tochter im Rausch an einen brutalen Freier verkuppelt, entflieht das Mädchen und gerät, von einer alten Kupplerin verführt, auf die schiefe Ebene. Im Freudenhause finden wir sie wieder, wo sie durch ihre Schönheit wie durch ihren Ernst als fremdartige Erscheinung wirkt. Es fehlt ihr nicht an Begehrlichen, aber ein letzter Rest von Erinnerung ist in ihr lebendig geblieben. Der Zufall führt den einstigen Geliebten in dieses Haus. Er erkennt ihre Lage und stößt sie in seiner Enttäuschung zurück in den Pfuhl. Der dritte Akt bringt eine eigentümlich spannende Lösung. Die tiefer und tiefer Gefallene wohnt der Vorstellung des Stückes bei, in dem der Freund seine künstlerischen Träume zu verwirklichen gedachte. Es endet mit einem vollen Mißerfolg. Der „ferne Klang" hat gelockt, um immer wieder in unfaßbare Weiten zu entschwinden. Fritz hat das Werk nicht vollenden, das Glück, das er selber von sich gestoßen, nicht im Kunstwerk darstellen können. Er erkennt es zu spät und stirbt in Gretes Armen, die eine Ahnung, daß er ihrer bedarf, am Leben erhalten und zu ihm getrieben hat.

Es ist wahr, der Held des Stückes ist zu passiv und erinnert in seiner Verschwommenheit wie so manches andre an Charpentiers „Louise". Aber wir fühlen:

hier ist der Oper ein neues Stoffgebiet gewonnen, jenes Gebiet, zu dem unsre Zeit hindrängt, auf dem die Oper, aller Opernhaftigkeit entkleidet, aus der Vergangenheit in die Gegenwart, aus Sage, Mythos und Konvention in die Wirklichkeit tritt. Diese Wirklichkeit ist jedoch so weit entfernt von krassem Realismus, daß mit der Figur, die die Geschichte der unheimlichen Kegelpartie erzählt, und mit der alten Kupplerin sogar das Symbolische in die Handlung hineinspukt. Der Komponist scheint selber von einem „fernen Klang", der ihm vorschwebte, getrieben zu sein. Er hat ihn, wo er als übersinnliche, unbestimmte Lockung wirken soll, in mystisch-phantastische Töne zu fassen vermocht, wie er überhaupt ein genialer Kolorist, ein Meister der Orchestertechnik ist. Man könnte an Debussy denken, wenn die Entstehung der Oper nicht zwölf Jahre zurück läge. Diese nachweisbare Originalität erhöht noch ihren Wert. Zuweilen verdichten sich die Klänge zu plastischen, unheimlich charakteristischen Klängen. So wenn die Kugel rollt und die Kegel fallen. Zuweilen wandelt sich die Durchsichtigkeit zu fast grotesker Kompliziertheit. In der überlangen Bordellszene treten zu dem Orchester vor der Bühne noch mehrere Orchester auf der Bühne sowie unsichtbare Chöre. Dann versagt die Gestaltungskraft, und die gewollten Effekte kommen nicht klar heraus. An dieser Stelle fällt auch der Komponist in einer eingefügten Ballade plötzlich aus dem sonst festgehaltenen Stil. Eins vermag aber auch Schreker nicht trotz Aufbietung aller Mittel: in überzeugender Weise das Glück zu besingen. Wohl findet er im Anfang wie in der ergreifenden Schlußszene rührende Töne, aber sie bauen sich ihm nicht zu der großen, befreienden Melodie auf, die wir an Höhepunkten erwarten, und die allein das Letzte, Unaussprechliche sagen könnte. Darin teilt er das Schicksal seines Helden. Dem feinen und interessanten Werk ist — wie ich glaube, nicht aus freiwilliger Abstinenz — die Krönung versagt geblieben, und nur ein ferner Klang zieht wie die Ahnung künstlerischen Glückes an uns vorüber. Wird Schreker, dessen

spätere Werke ich nicht kenne, in Zukunft seinem Ziele näherkommen? Er bedeutet uns eine Hoffnung, in die sich freilich manch bange Zweifel mischen. 4. IV. 14.

„Die Gezeichneten".

Franz Schrekers Opernschaffen ist eins der Probleme, die heute die musikalische Welt in Deutschland beschäftigen. Hitzige Anhängerschaft (welchem Schaffenden gönnte man sie nicht?) möchte in dem Meister einen Messias der Opernbühne, in seinen Werken ein neues Evangelium erblicken. Wer davon wußte — und die Propaganda für Schreker hat bereits weite Kreise gezogen —, sah sich also bei der Aufführung der „Gezeichneten" einem Werk und zugleich einer „Frage" gegenüber. Um so mehr erscheint es nötig, sich zunächst auf den Standpunkt des naiven Empfängers zu stellen, der sich nicht um Kunstprinzipien kümmert, für den allein die Erlebnisse auf und vor der Bühne das Entscheidende sind.

Der unbefangenen Betrachtung bietet sich in den „Gezeichneten" seltsam Widerspruchsvolles. Als Ausgangspunkt eine poetische Idee voll Tiefe und Zartheit, von der man versteht, daß sie den modernen Musiker schöpferisch anregen konnte — und eine dramatische Einkleidung, die diese Idee ins Derb-Materialistische zieht, sie trivialisiert und zu den Mitteln der alten Oper, sogar der Ausstattungsoper, greift. Dazu eine Musik, die wohl im einzelnen sinnliche Schilderungskraft bis zur Wildheit bekundet, im Kern aber durchaus auf das Psychologische gestellt ist. Eine Musik für sich, gebunden an eine Handlung, die, wenn man sie überhaupt zugeben will, eine viel robustere, geradlinigere Ausmalung voll starker theatralischer Gegensätze erfordert hätte.

Alviano, der Held der Oper, ist eine schönheittrunkne Seele. Von Natur häßlich und mißgestaltet, sieht er sich ausgeschlossen vom Genuß des Lebens, nach dem er nur um so inbrünstiger verlangt. Er entschädigt sich

in der Phantasie, schafft sich auf einer Insel kraft seines Reichtums und mit Hilfe aller Künste ein „Elysium", das er den Freunden, der ganzen Stadt zur Verfügung stellt, um die Menschen froh und glücklich zu machen, und sieht sich schließlich enttäuscht, verkannt, sein Werk entweiht durch die Niedertracht der Welt, durch den Sieg des Gemeinen über das Reine. Den Schönheitsucher straft das Leben, er hat am tiefsten zu leiden — so etwa denke ich mir Schrekers Idee, die der Oper (verallgemeinernd) den Titel „Die Gezeichneten" gab. Aber wie hat sie der Dichter gestaltet? Um welchen Lebensgenuß handelt es sich hier, und an welchen Schicksalen scheitert Alviano? Man glaubt es kaum: sein „Elysium" ist der heimliche Treffpunkt der Genueser Lebewelt — die Sache spielt im 16. Jahrhundert —, die dort mit entführten Bürgermädchen ihre Orgien feiert. Auch der von der Liebe Ausgeschlossene giert, trotz aller schönen Reden, einzig nach dem Weibe. Den ganzen Abend über sehen und hören wir nur erotische Angelegenheiten oft übelster Art. Ist das der Inbegriff aller „Schönheit"? Gab es keine andern Mittel, die dichterische Idee zu verkörpern? Selbst die am zartesten behandelte Neigung der herzkranken Malerin zu Alviano hat einen Beigeschmack. Sie fühlt mit dem Buckligen, will seine Seele malen, berauscht den unerwartet Beglückten. Aber das Zartgefühl, mit dem er ihre Gebrechlichkeit schont, ist übel angebracht. Carlotta hat andres erwartet, und wir finden sie wieder auf dem wüsten Freudenfest der Insel, wo sie sich von dem schönen Tamare zu Tode lieben läßt. Alviano ersticht den Nebenbuhler, gerät in den Verdacht des Wüstlings und wankt irre von dannen. Schlimm ist, daß die überladne Handlung, zumal im letzten Akt, dem unvorbereiteten Zuschauer sich nicht mit der für das Drama unerläßlichen Klarheit enthüllt. Schlimmer noch, daß diese an sich schon durchweg unsympathischen Menschen (zu denen noch der kuppelnde, angeblich sittenstrenge Herzog gehört) auf der Bühne nicht einmal lebendig werden und deshalb auch nicht interessieren können. Sie sind nur Träger der Idee, ergehen

sich in endlosen Auseinandersetzungen, die, zum Teil von recht anfechtbarer Diktion, in den Wogen eines allzu reichen Orchesters meist rettungslos untergehen. Ist es noch nötig, eine Parallele mit Wagner abzulehnen?

Besser als um den Dichter ist es um den Musiker Schreker bestellt. Der ist ein großer Könner, besonders in der Mischung instrumentaler Farben, die oft von entzückender Feinheit, dann wieder von berauschendem Wohlklang sind. Ein Dramatiker freilich ist er nicht. Seine Musik geht oft streckenlang zusammenhanglos neben der Handlung her. Ihr fehlt die große und klare, melodische Linie, obwohl es an einzelnen, sehr schönen Themen gewiß nicht gebricht. Und merkwürdig: selbst sinnliche Glut läßt diese Tonsprache vermissen; im elysischen Fest äußert sich kühle Leidenschaftlichkeit, und nirgends kommt es trotz Aufbietung beträchtlicher Mittel zu einheitlichen, packenden Steigerungen, zu hinreißenden Höhepunkten. Schreker ist vor allem Lyriker, in Stimmungsmalereien gibt er sein Bestes. Der erste Aktschluß, vieles in der Atelierszene, der Ausklang des Dramas sind Momente, die fesseln und eine eigenste Natur enthüllen. Aber seine Personen reden allzusehr die gleiche Sprache, sie sind musikalisch nicht individualisiert, und durch die von Anfang bis Ende gleichbleibende Art der Klangfarben und durch den rhythmisch wenig gegliederten Ausdruck der Musik tritt notwendigerweise für das Ohr eine unüberwindliche Ermüdung ein.

Was nun das vielgerühmte „Neue" in Schrekers Musik betrifft, kann ich nicht allzuviel entdecken. Im einzelnen betrachtet, bringt er keine Klänge, keine Farben, keine Melismen, die wir nicht irgendwo schon gehört hätten. Neu ist nur die Art seiner Kombinationen, das Atonale seiner Musik, die Kreuzung verschiedner Tonarten und stark alterierter Akkorde (wie gleich zu Beginn des Vorspiels), mit denen er allerdings ihm eigentümliche Wirkungen erreicht, besonders wo es die Versinnlichung des Seltsamen, Geheimnisvollen, Entrückten gilt. Da bleibt er der Schöpfer des „Fernen Klanges". Soll aber das Neue in der verschwimmenden, die Differenzierung meidenden

Haltung dem Stoff gegenüber gefunden werden, so vermag ich darin keine Lösung des dramatischen Problems zu sehen. Viel eher bedeutet es einen Rückschritt gegenüber Erscheinungen wie der eines Wagner oder Richard Strauß.

Der sicherlich ideal gesinnte, ernst zu nehmende Künstler Franz Schreker möge vor Überschätzung bewahrt bleiben. Als geistvoller Musiker, der uns gewiß noch so manches zu sagen hat, soll er uns wert und mit jeder neuen Schöpfung willkommen sein. 6. I. 21.

Franz Schmidt.

„Notre Dame".

Franz Schmidt ist einer von denen, die sozusagen ohne ihr Zutun und daher erst spät sich einen Namen gemacht haben. Stolze Bescheidenheit oder sympathische Achtung des Künstlers vor der Kunst hießen ihn warten, und es bedurfte erst des Eingreifens seiner Freunde, um seine Sinfonien, dann seine Oper ans Licht zu ziehen. Als aber „Notre Dame" in der Wiener Hofoper erschien, gab es einen vollen Erfolg. Wien feierte zwar in dem Komponisten sicherlich auch das beliebte Mitglied seines heimischen Musikerkreises, den ehemaligen Kollegen am Cellopult der Hofkapelle, den eigenartigen Pianisten, den verdienten Pädagogen an der k. k. Akademie der Tonkunst. Daß aber der Erfolg kein lediglich lokaler war, zeigte bald darauf seine Bestätigung in Budapest, von wo aus die Oper über andre deutsche Städte nun auch nach Berlin gekommen ist.

„Notre Dame" ist natürlich dem Roman Viktor Hugos entnommen. Der Komponist, der unter Beihilfe von Leopold Wilk das Textbuch selbst verfaßt hat, begibt sich also auf das Gebiet der französischen Frühromantik mit ihrem Überschwang ins Groteske, Ungeheuerliche. Es ist dieselbe Welt, die in ihrer Mischung von Phantastik und Realistik einst den jungen Verdi so unwiderstehlich anzog. Was bei Viktor Hugo als zeit- und kulturgeschichtliche

Fläche wirkt, mußte sich, den Absichten des Textdramas entsprechend, zu einem psychologischen Erlebnis, zu einem Konflikt der handelnden Personen zuspitzen, dem das alte Paris kaum mehr als den szenischen Rahmen bietet. Das Scheusal Quasimodo, der ob seiner Häßlichkeit ausgestoßene zyklopische Glöckner von Notre Dame, sein Meister, der Archidiakonus, der Offizier Phöbus und der heruntergekommne Gringoire sind die Träger der Handlung. Ihr Triebleben führt sie zusammen, und im Mittelpunkt steht das Weib, die schöne Zigeunerin Esmeralda. Wie diese Vorgängerin Carmens auf die verschiedenen Männertypen wirkt, wie sie in dem einen genußfrohe Besitzeslust, in dem andern dämonische, vergebens bekämpfte Leidenschaft, im dritten hündische Anhänglichkeit und rasende Eifersucht, im vierten Dankbarkeit und brutale Tatkraft auslöst, das zu zeigen, war das Problem für den Musiker. In der Mordszene bei der alten Kupplerin, in den Zigeuner- und Volkschören bot sich vorübergehend die Gelegenheit zu dramatischer Situationsmalerei und musikalisch-szenischem Aufbau.

Der Wahl des Stoffes nach müßte man den Komponisten der d'Albert-Puccinischen Richtung zuweisen. Seine Art, sich damit abzufinden, ist aber eine durchaus andre. Wohl bevorzugt auch Franz Schmidt den homophonen Stil, die melodische Linie ist ihm Hauptsache, und den buntfarbigen Teppich des Orchesters, dessen Sprache sich getreulich allen Stimmungen und Wandlungen anpaßt, breitet er unter den bald arioſen, bald deklamatorischen Gesang. Auch er versteht, ohne gerade eine eigne Persönlichkeit herauszukehren, charakteristisch leitende Hauptmotive zu bilden, wie das Sehnsuchts- und das Liebesmotiv, das chevalereske Motiv des Offiziers, das in Septimen wuchtig hin und her schreitende des Quasimodo oder das würdevoll-milde des Priesters. Aber man fühlt den Zwiespalt zwischen den Forderungen eines solchen Textes und dem Wesen des grundehrlichen Musikers, dem es weniger um die äußere Wirkung als um die Echtheit der Empfindung und um Klangschönheit zu tun ist, und

der sich, bühnenfremd, am liebsten unabhängig von dem Atem des Dramas in seiner eignen Sprache auslebt. Daraus fließen die Vorzüge wie die Schwächen seines Werkes. Es reißt das Publikum nicht hin, und die vielen Zwischenspiele hemmen den Fluß der Handlung. Manches jedoch, wie das Liebesduett des zweiten Aktes, die Kerkerszene und das Schlußbild hat seine eignen, nicht zu unterschätzenden Werte. Die größte Meisterschaft zeigt sich in der Behandlung des Orchesters, das von seltner Leuchtkraft und Klangschönheit ist. 8. V. 18.

Hans Pfitzner.

„Palestrina".

Der „Palestrina" ist das dritte Bühnenwerk des ernst und langsam schaffenden Komponisten und erscheint, wie die „Rose vom Liebesgarten" nach dem „Armen Heinrich", im Abstande eines Jahrzehnts von seiner Vorgängerin. Pfitzner, der sich bei seinen ersten beiden Opern der dichterischen Hilfe von James Grun bediente, hat diesmal den Text selbst geschrieben und sich als ein echter Dichter von hoher Begabung erwiesen. Da finden sich Stellen von Faustischer Tiefe und Sprachgewalt. Auch insofern bedeutet der „Palestrina" eine Entwicklungsstufe in Pfitzners Schaffen, als sich der Meister der romantischen Oper hier zum erstenmal einem kultur- und kunstgeschichtlichen Stoffe zuwendet. Pfitzner bleibt jedoch seiner innersten Natur treu, denn das Biographisch-Geschichtliche ist ihm gleichsam nur der Rahmen, um abstrakte Gedanken und Empfindungen künstlerisch zu fassen; und indem er gewisse legendäre Überlieferungen benutzt, die sich an Palestrinas Leben und Wirken knüpfen, gestaltet er die Tragödie des einsamen Menschen, des an der Welt zerschellten Künstlergemüts, das in der Naturnotwendigkeit des eignen Schaffens den Frieden findet.

Der erste Akt führt uns in das armselige Zimmer Pale-

strinas, zur Zeit, wo er als Kapellmeister an Maria Maggiore in Rom lebt, verfolgt von den Intrigen der Kapellsänger, als Laie und verheirateter Mann aus der päpstlichen Kapelle entfernt, durch den Tod seiner Frau Lucretia seelisch gebrochen. Aus einer einleitenden Szene zwischen seinem Knaben Ighino und einem Schüler, der die musikalische Jugend und die in Florenz sich vorbereitende monodistische Bewegung verkörpert, erfahren wir von der Bekümmernis und der Niedergeschlagenheit des einst schaffensfrohen Meisters. Da erscheint er selbst mit dem kunstsinnigen Kardinal Borromeo. Die Figuralmusik ist durch die Beschlüsse des Tridentiner Konzils bedroht; schon will sie der Papst aus der Kirche verbannen, und nur der Wunsch des deutschen Kaisers, den man aus politischen Gründen nicht verstimmen möchte, läßt den italienischen Kunstfreunden einen Hoffnungsstrahl. Nun beschwört Borromeo den Freund, eine Messe zu schreiben, die Schlichtheit des Ausdrucks mit polyphonem Stil verbinde, die eingerissenen Mißstände überwuchernder Künstlichkeit entferne und so alle Parteien befriedige. Er allein vermöge es, er allein könne die Tonkunst retten, sie der Kirche erhalten. Aber alle Bitten und Drohungen sind vergebens: Palestrina glaubt nicht mehr an seine Schöpferkraft und lehnt den Antrag ab. Allein geblieben, in der Nacht, zieht er das Fazit seines Lebens, an dessen Beendigung ihn nur das Sinnlose eines letzten Schrittes hindert. Die alten Meister der Vergangenheit treten aus dem Dunkel und reden zu ihm. Palestrina wundert sich nicht, sie sind ihm vertraut; in dieser Zwiesprache mit den Geistern wird ihm seine künstlerische Sendung bewußt. Seinem leidenschaftlichen Auflehnen tönt ihr „Du mußt!" entgegen, die Mahnung an die Erfüllung seines irdischen Pensums. Die Glorie des Himmels steigt herab, Lucretia erscheint tröstend an seiner Seite, Engel geben ihm das Thema des Kyrie eleïson. Wir belauschen den Genius in seiner heiligsten Stunde. Wir werden Zeugen, wie ein Kunstwerk entsteht: Palestrina schreibt in einer Nacht die Missa papae Marcelli! Am Morgen finden ihn

seine Schüler eingeschlafen über den beschriebenen Notenblättern.

Dieser Akt enthüllt den Kern des Ganzen und gibt dem Werk seine Bedeutung. Der zweite Akt stellt dem Künstler die Welt gegenüber. Mit grimmigem Hohn zeigt Pfitzner, wie ihr das innere Erlebnis nur eine nichtige Äußerlichkeit, ein Mittel zum Zweck ist. Das Tridentiner Konzil, das sich nebenbei mit der Frage der Kirchenmusik beschäftigt, zieht vorüber mit seinem Ränkespiel und seiner Fülle scharf charakteristischer geistlicher Typen. Wie die kirchlichen Würdenträger schließlich sich in den Haaren liegen, so kommt es auch unter den Dienern zu einer Messerstecherei, der eine Gewehrsalve ein Ende macht. Über diesem krassen Abbilde einer zwischen raffinierter Kultur und Roheit schwankenden Zeit schließt sich der Vorhang, um sich dann noch einmal zu einem versöhnlichen Ausklang zu öffnen. Das Zimmer Palestrinas wie im ersten Akt. Im Scheine der Abendsonne sitzt der Erkrankte, den man seiner Weigerung wegen ins Gefängnis geworfen, im Lehnstuhl. Um ihn Ighino und die Mitglieder seiner Kapelle. Gespannt erwartet man Nachricht aus der Sixtina, wo gerade die neue Messe gesungen wird. Da stürmen die Sänger mit froher Kunde herein, das Volk auf der Straße feiert den Schöpfer des Werks mit Evivarufen, Papst Pius erscheint, in einer Sänfte getragen, und beglückwünscht den Musiker, den er zum Lohn in seine alte Stellung wieder einsetzt. Noch folgt die Aussöhnung mit Borromeo und eine kurze Szene mit dem Sohne, den die Freude nicht im Hause duldet. Palestrina ist allein. Auf ihn hat sich der Friede gesenkt; er setzt sich an die kleine Hausorgel, um dort dem Höchsten und seiner Kunst zu danken.

Hans Pfitzner hat es von jeher verschmäht, den Forderungen des Tages, dem Geschmack der Menge die geringsten Konzessionen zu machen. Eine ernste, fast spröde Natur, ist er, höchsten Zielen zugewandt, still und einsam seinen Weg gegangen, in seinem Schaffen von nichts anderm abhängig, als seiner Begabung und Überzeu-

gung. Jede Note, die er geschrieben, ist dieser inneren Notwendigkeit, dieser Ehrlichkeit gegen sich und die Sache entflossen. Und nun erlebt er es, daß das Echte in der Kunst allzeit früher oder später alle Widerstände überwindet, und durch sich selber sich Achtung verschafft. Muß er nicht zum Optimisten werden? Seine einst kleine Gemeine hat sich zur Gemeinschaft der Intellektuellen geweitet. Sicherlich aber heißt es nicht, sich der Freude an einer erhebenden Tatsache verschließen, wenn objektive Kritik mit ihren Wenn und Aber das neue Werk nach Pflicht und Gewissen betrachtet.

Pfitzners „Palestrina" schlechtweg als ein Bühnenwerk zu bewerten, wäre von vornherein verkehrt. Er selbst hat, um solchem Irrtum vorzubeugen, es eine „Legende" genannt. Im Palestrina schildert Pfitzner den tiefgründigen Künstler, der am Leben leidet und vereinsamt, aber in dem angebornen Zwange des Schaffens sich und der Welt, die ihn lieblos verkennt, Erlösung findet. Legende und Geschichte gaben ihm die Anregung; metaphysisch vertieft haben sie wohl persönliches Empfinden und Erleben. Die Szene, in der Palestrina die Messe schreibt, enthüllt das Geheimnis künstlerischer Offenbarung. Ein letzter Akt voll milder, nicht resignierter Stimmung zeigt uns den Genius als Sieger und deutet seine Sendung an, unabhängig von realer Lebenserfahrung, weiterzuschaffen. Die Szenen zwischen Schüler und Sohn des Meisters betonen das Menschliche und skizzieren den zeitgeschichtlichen Hintergrund. Daß Pfitzner Renaissancemenschen, und dazu noch halbwüchsigen Jünglingen, Schopenhauersche Philosophie in den Mund legt, ist anfechtbar, aber für die künstlerische Wirkung nebensächlich. Der geschichtlich übelbeleumundete Sohn Ighino ist bei ihm zu einer rührenden Figur, zu einem Apostel des väterlichen Ruhmes geworden. Das Ganze ist ein völlig neuartiger Versuch, die Bühne zum Medium dichterischer Intuition zu machen, ein Versuch, wie ihn nur der Musiker unternehmen konnte und durfte. Ein Werk sui generis und als solches vergleichslos zu beurteilen. Mit visionärer Kraft hat Pfitzner die

Nachtszene mit den Geistern und Engeln gestaltet, und diese Szene wie die milde Schönheit des letzten Aktes wird allerorten den Eindruck entscheiden. Es ist der Eindruck des Großen, Innerlichen, Eigenartigen.

Der künstlerischen Eingebung gesellte sich nun bei der Komposition eine verstandesmäßige Idee. Es reizte den Tondichter, dem Einsamen die Vielheit, dem Künstler die Welt gegenüberzustellen, um alle Leiden schöpferischer Geister aus diesem Mißverhältnis und der zur Anschauung gebrachten Frivolität und Verständnislosigkeit zu begründen. Dieser Idee verdankt der zweite kirchengeschichtliche Akt sein fragwürdiges Dasein. Mit ihm zerstört Pfitzner nicht nur die Form der Legende, in deren Ton wir nur schwer uns zurückfinden, sondern verläßt auch das Gebiet, auf dem er stark und eigen ist. Hier prätendiert er dramatische Wirkung, die nun einmal an ihre natürlichen Bedingungen stets gebunden bleibt. Auf dem Theater will unsre Teilnahme wie in einem Brennpunkte gefesselt sein; die Handlung des zweiten Aktes steht aber gar nicht oder nur lose im Zusammenhang mit dem eigentlichen Stoffe. Daß es Absicht ist, das Konzil die Reformen der Kirchenmusik nebensächlich behandeln zu lassen, ändert nichts an dem Fehler des Aufbaus. Wohl war es möglich, auch diese Idee zur Ausführung zu bringen; aber dazu bedurfte es einer andern dichterischen Gestaltungskraft, als sie Pfitzner zur Verfügung steht. Ganz abgesehen davon, daß die katholische Kirche in einem einseitigen, wenig schmeichelhaften Lichte erscheint, kann man ein geschichtliches Ereignis wie das Tridentiner Konzil nicht durch solche Figuren und Vorgänge zur Darstellung bringen. Dieser Akt, der schon in der Uraufführung kühl ließ, wird, fürchte ich, dem Werke und seinem reinen Verständnis hinderlich sein.

Und nun zur Hauptfrage: Wie steht es um Pfitzners Musik zu dieser Legende? Wer den Komponisten kennt, wird von dem im reifsten Mannesalter Stehenden keine Umwandlung erwarten. Er ist auch hier der eminente Musiker geblieben, der, in den Ausdrucksmitteln mit Wagner und den Modernen vielfach konform gehend, sich doch

seinen eignen Stil schafft. Er musiziert verhältnismäßig „absolut", verwertet den musikalischen Einfall, das musikalische Korrelat der Handlung selbständiger als andre und läßt bei aller Polyphonie des Orchesters der Singstimme und der melodischen Linie ihr Recht. Kleinliche Tonmalereien sind ihm fremd, und fast ängstlich geht er äußerlicher, in den langen Zwiegesprächen auch jeder dramatischen Wirkung im herkömmlichen Sinne aus dem Wege. Er verlangt völliges Sichversenken, das Lauschen auf innere Stimmen, den Verzicht auf alles Sinnfällige. Die Mehrstimmigkeit ergibt sich ihm nie aus musikalischen Gründen, nur aus den Situationen. Charaktervolle Themen tauchen auf, weben sich schon im Vorspiel zusammen und kehren leitmotivisch als Tonsymbole wieder. Bald sind sie weich, von zartester Lyrik, bald stolz wie das prächtige, echt deutsch empfundne Kaiserthema. Neu ist im „Palestrina" der archaistische Einschlag. Sehr geistreich wird in Sillas Lied der monodische Stil der Madrigalisten, in der Geisterszene die Zeit Josquins zitiert, doch immer so, daß neue, nie gehörte Klänge entstehen. Historisches und Pfitznersches mischt sich in der Sparsamkeit mit der Chromatik, in den diatonischen, oft leitetonlosen Führungen, den linearen Kontrapunkten, die im besondern dem Orchester seine feinen, nicht leicht sich enthüllenden Reize und, nächst den meisterhaften und neuartigen Farbenmischungen, seinen mystischen, übersinnlichen Charakter geben. Den musikalischen Höhepunkt des Werkes bildet die Entstehung der Messe, wenn das Palestrinas Marcellusmesse entlehnte Kyriethema von Engeln intoniert, von Palestrina aufgenommen und melodisch frei mit mächtiger Steigerung weitergeführt wird. Auch das Vorspiel zum zweiten Akt (das Treiben der Welt schildernd) ist ein glänzendes Orchesterstück. In diesem Akt selbst arbeitet Pfitzner weniger mit Stimmungen und Farben und sucht plastisch und abwechslungsreich zu sein. Wie es aber bei der Sprödigkeit des Stoffes nicht anders möglich war, mußte er mehr oder weniger dran vorbeimusizieren, im einzelnen interessant und charak-

teristisch, doch ohne die rechte Zusammenfassung, die hier unerläßliche große Linie zu finden. Bei alledem hat diese Musik durchweg etwas Spirituelles, Körperloses. Es fehlt ihr die sinnliche Wärme, die blühende Schönheit, das Beglückende und Befreiende. Ihr Wert liegt immer in ihrer Keuschheit und Reinheit, in ihrer Ehrlichkeit und idealen Tendenz. Bezeichnend ist schon das Fehlen jeder Erotik im „Palestrina" und das Vorherrschen der Männerstimmen. Nur einmal, in jener Engelszene, da rauscht es auf und reißt uns mit sich, da wächst Pfitzner über sich selber hinaus. Wie man zu Pfitzner steht, hängt daher im wesentlichen davon ab, welche Forderungen man an die Tonkunst stellt, und ob man auf gewisse Eigenschaften und Wirkungen dauernd verzichten kann und will.

11. VI. 17.

Max v. Oberleithner.

„Der eiserne Heiland".

Max v. Oberleithner ist in Berlin kein Unbekannter. Vor acht Jahren wurde von ihm eine Sinfonie und (bei Gregor) die Oper „Abbé Mouret" aufgeführt. Schon damals konnte man dem ernsten Wollen des Komponisten Achtung nicht versagen, nur wollte sich der rechte Erfolg nicht einstellen. Seit kurzem gehört Oberleithner nun auch zu den erfolgreichen Autoren. Sein „Eiserner Heiland", der bereits an der Wiener Volksoper, wo er eine stattliche Zahl von Aufführungen erlebte, und anderwärts die Probe bestanden hat, schlug auch hier ein und wird, wenn nicht alles trügt, sich auf dem Spielplan erhalten. Es zeigt sich wieder einmal, wie ernstes und treues Streben, das sich durch Hindernisse nicht abschrecken läßt, zum Ziele führt. Dem Komponisten Oberleithner werden die Theaterpforten jetzt willig sich öffnen, und von dem weitern Schaffen des rüstigen Fünfzigers dürfen wir uns noch etwas versprechen.

Man könnte, wenn der Begriff nicht so diskreditiert wäre, den „Eisernen Heiland" eine Volksoper nennen. Die Librettisten Bruno Warden und J. M. Welleminsky haben ein bühnengemäßes, sehr wirksames Buch verfaßt, und der Komponist hat dazu eine echt deutsche Musik geschrieben, eine Musik voll lyrischen und dramatischen Schwunges, die eine auch auf die breitern Massen berechnete Plastik und melodische Eindringlichkeit besitzt, ohne ihre vornehme Natur zu verleugnen oder von der Höhe des Künstlerischen herabzusteigen. Die Handlung spielt in den Dolomiten, in einem Grenzdorf, dessen deutsche Bewohnerschaft dem Welschtum scharf gegenübersteht. Mit diesem Gegensatz des Nationalen ist der tragische Konflikt gegeben. Der Schmied Andreas Reutherer hat eine junge Italienerin zur Frau genommen; aber im Dorfe gehaßt und gemieden, bleibt Annina eine Fremde unter Fremden. Ein italienischer Dudelsackpfeifer sucht seinen Weg über die Berge und weckt in ihr mit seinen Liedern aufs neue die Sehnsucht nach der Heimat. Es kommt zu Tätlichkeiten mit den Dörflern; Andreas muß sein Weib mit dem Hammer schützen. Der kraftvolle Mann leidet schwer unter dem Zwiespalt seiner Gefühle und ringt nach Frieden in seinem Gottesglauben. In heimlich nächtlicher Arbeit hat er ein mächtiges Kruzifix geschmiedet, einen eisernen Heiland in Überlebensgröße, vor dem er betend auf den Knien liegt, und der, umstürzend, ihn wie durch ein Wunder nicht erschlägt. Der soll, als auf Zureden des Pfarrers die Feinde die Hand zur Versöhnung sich reichen, der Gemeinde als Sinnbild des Friedens und des Deutschtums errichtet werden. Aber Andreas vergißt, daß er Annina das Versprechen gegeben hat, mit ihr das Land zu verlassen. In ihrem Schmerze wirft sich die Enttäuschte in die Arme des jungen Spielmanns. Andreas kommt hinzu und sieht die beiden in zärtlicher Umarmung. Den Starken, den das Eisen nicht fällen konnte, richtet dieser Schicksalsschlag menschlich zugrunde. Er wird zum erbarmungslosen Rächer. Den Nebenbuhler zwar, dem er arglos Obdach gewährt hat, ver-

fehlt seine Flinte; aber sein Weib zerrt er mit sich in die nächtlichen Berge und kreuzigt sie an der Stelle, wo sein Gottesbildnis ragen sollte. Dort findet sie der Spielmann, der den irrsinnigen Mörder ersticht, dort finden sie zu ihrem Entsetzen die Bauern, die, von dem Pfarrer geführt, mit den ersten Sonnenstrahlen den eisernen Heiland zu Berge tragen. In dieser Schlußwendung konnte etwas Bedenkliches gefunden werden. Aber wie die Aufführung bewies, vermag eine kluge Regie, die das Gräßliche nur andeutet und in nächtliche Schleier hüllt, die Wirkung zu mildern und den Eindruck des allzu Krassen zu verhüten. Den Schluß durchklingt auch musikalisch ein wehmütig-versöhnlicher Unterton, der durch den religiösen Einschlag noch verstärkt wird.

An diesem fesselnden, theatralisch starken Stoffe also hat sich Oberleithners Phantasie entzündet. Ein Schüler Bruckners, war er auch an das Drama mit dem Rüstzeug des Sinfonikers herangetreten, aber bei der Suche nach Wahrheit des Ausdrucks früher oft spröde und reizlos geblieben. Ich kenne seine „Aphrodite" nicht, die die Wiener Hofoper gibt, nicht die jetzt so erfolgreiche „Cavallière"; aber im „Heiland" hat er entschieden eine Wandlung durchgemacht. Seine Musik ist nicht nur einfacher, volkstümlicher geworden, sondern auch wärmer, gewinnender in Linie und Kolorit. Äußerlich betrachtet, schreibt Oberleithner den Stil der neueren Oper, wie er halb über Wagner, halb über Puccini zu d'Albert und den Jüngeren gekommen ist. Dem Orchester weist er eine führende, selbständige Rolle zu und überläßt ihm Zusammenfassung, Stimmungsmalerei, das große Pathos und die thematische Symbolik. Aber auch der Singstimme wahrt er ihr Recht. Das reizende Frauenquartett der Einleitung, der Auftritt Anninas, das Lied des Ridicolo (das ein italienisches Volkslied sein könnte), das melodiöse Liebesduett, der patriotische Männerchor des zweiten Aktes und der marschmäßige Aufbruch zur Kirche sind gesanglich und thematisch besonders hervortretende Gebilde. Der zweite Akt mit seinen dramatischen Stei-

gerungen ist auch formell am abgerundetsten, während im ersten musikalische Zäsuren den szenischen Fluß häufiger als günstig unterbrechen. Auf eine Charakterisierung des Italienischen im Gegensatz zum Deutschen hat es der Komponist (abgesehen von dem erwähnten Liede) nicht angelegt, wohl aber hat er vorübergehend auch das heiter-dörfliche Element in den Bereich seiner Darstellung gezogen. Mit technischer Meisterschaft ist das Orchester beherrscht. In der Verteilung von Licht und Schatten, in Ausnutzung von Klanggruppen und Farben zeigen sich Geschmack und ein sichrer Tonsinn, dem die Mittel der Bühne geläufig sind, dem aber alle äußere Effekthascherei fernliegt. Ob Oberleithner im „Heiland" seinen Stil gefunden hat, ist schwer zu sagen. Man hat den Eindruck, daß er als echter Dramatiker vom Stoff abhängt, dem sich anzupassen ihm hier zweifellos gelungen ist.

22. IX. 18.

„Cäcilie".

Während wir uns auf dem Gebiet der Oper den ganzen Winter hindurch mit Neueinstudierungen älterer Werke begnügen mußten, wurde außerhalb Berlins doch wenigstens hier und da Zeugnis davon abgelegt, daß die Schaffenslust deutscher Komponisten selbst von den traurigsten Zeitereignissen nicht völlig erstickt werden konnte. In Hamburg ist Max v. Oberleithner, der seit dem „Eisernen Heiland" zu den vielbeachteten Autoren gehört, mit seiner neusten Oper „Cäcilie" zu Wort gekommen. Das Werk hatte einen starken Erfolg. Im besondern nach dem ersten Akt erhob sich ein Beifall, so warm und einmütig, wie er bei Hamburger Premieren nur äußerst selten zu beobachten ist. Es fragt sich nur, inwieweit das Gehörte auch dem kritischen Urteil standhalten und als wirkliche Bereicherung der zeitgenössischen Bühnenliteratur gebucht werden kann.

Unverkennbar geht durch unser Opernschaffen, das seit Wagner vielfach zwischen unfruchtbaren Experimenten hin

und herschwankte, neuerdings ein gewisser, aufs Praktische gerichteter Zug. Das Drama lebt schließlich vom Erfolg der unmittelbaren Wirkung. So wird bei der Wahl und Ausgestaltung des Textes das irgendwie Packende auf Kosten der psychologischen Vertiefung und des dichterischen Wertes bevorzugt. Die Komponisten aber, nachdem sie sich von dem Schulbegriff des „Musikdramas" emanzipiert haben, suchen wieder an die leichteren, gefälligeren Ausdrucksformen früherer Zeiten anzuknüpfen, und, zum Teil wenigstens, die Wirkungen des Gesanglichen, Melodischen neuen Zwecken dienstbar zu machen. Dieses Streben ist begreiflich, aber nicht ungefährlich, weil es (dichterisch) nicht immer auf künstlerischer Ehrlichkeit und (musikalisch) nicht auf der Sicherheit eines historischen Stiles beruht. Das Zeichen hat Eugen d'Albert gegeben; Oberleithner hat sich nicht so schnell wie andre zur Folge entschlossen und nicht ganz ohne Widerstreit mit seiner eigentlichen, im Innersten anders gerichteten Natur. Im „Heiland" ist es ihm trotzdem gelungen, mit dem Volkstümlich-Pathetischen etwas In-sich-Geschlossenes zu geben. In der „Cäcilie" haben ihm seine Textdichter Bruno Warden und Welleminsky eine vielgestaltige, teils romantische, vorwiegend lyrische Aufgabe gestellt.

Der Stoff der Oper ist schon an sich musikalisch, ihr Held ein junger Komponist, der die Schutzpatronin der Tonkunst, die heilige Cäcilie, und das Märtyrertum des Künstlers in einer dramatischen Arbeit verherrlicht. Noch unbekannt, arm und an einem Brustübel kränkelnd, setzt Hans Lobesang alle Hoffnungen auf die Annahme und Aufführung seines Werkes in der Wiener Hofoper. Dort lagert die Partitur seit einem Jahre und würde wohl nie aus ihrem Archivschlaf geweckt werden, wenn der Zufall unserm Hans nicht die Gattin des Oberhofmarschalls — auch sie trägt den ihm bedeutungsvollen Namen „Cäcilie" — in den Weg führte. Die kunstliebende Aristokratin gewinnt für den jungen Musiker ein tiefes Interesse und setzt bei ihrem Manne die Annahme der Oper durch. Hans aber verliebt sich mit der leicht entzündlichen Phantasie des Künstlers sterblich in seine Cäcilie, von

der er zunächst nicht weiß, wer sie ist. Durch einen Brief erfährt er von seinem Glück, wird in das Palais des Oberhofmarschalls geladen, um einem einflußreichen Kreise Proben seiner Kunst zu geben, und erst hier tritt ihm seine Wohltäterin als Fürstin v. Kobenzel entgegen. Unfähig, seine Verzweiflung, seine Leidenschaft zu bemeistern, läßt er sich zu einer Liebeserklärung hinreißen und bricht, von einem neuen Krankheitsanfall übermannt, bewußtlos zusammen. Während seine Oper erfolgreich zur Aufführung gelangt, und ein junger Ruhm erblüht, den er nicht mehr genießen kann, erquickt den Sterbenden Cäcilie mit roten Rosen und dem Eingeständnis ihrer Gegenliebe, und im letzten Fiebertraum erscheint ihm die Heilige im Kreise musizierender Engel, wie sie die Dornenkrone des Künstlers aus seinen Händen entgegennimmt.

Diese Fabel ist, wenngleich sie nach heiter-lyrischen Anfängen sich zu unerwarteter Tragik wendet, für einen Operntext zweifellos glücklich erfunden, zumal uns die Handlung in das sangesfrohe Österreich, in das behagliche, stets bühnenwirksame altwiener Milieu versetzt. Aus dieser lokalen Sphäre gewinnt auch der erste Akt seine eigentümlichen Reize. Wir sehen das freundliche Landhaus in der Umgebung Wiens, in dem Hans mit seiner Schwester lebt, und wohin lustige Freunde, Musikanten, zur Jause kommen; wir erleben die erste, verhängnisvolle Begegnung mit Cäcilien. Man ist angenehm berührt, auf das Folgende gespannt. Aber vom zweiten Akt ab, gerade wo der dramatische Konflikt einsetzt, ist es den sonst so geschickten Textdichtern nicht gelungen, die Hauptgestalten lebendig zu machen. Hans bleibt passiv, ein Opfer seines Schicksals, das er kampflos über sich ergehen läßt. Nichts geht von ihm aus, nichts von dem, was geschieht, ist in seiner Persönlichkeit begründet. Aber auch Cäcilie, die einzig Handelnde, ist uns menschlich nicht näher gebracht, da sie sich weder in ihrem Verhältnis zu Hans, noch zu ihrem Gatten (dem schablonenhaften Bühnenaristokraten) motiviert und überzeugend genug gibt. Im letzten Akt endlich schiebt sich allzu wichtig und breit das Schaustück

der Vision in den Vordergrund, wo uns das Schicksal des Liebespaares und sein tragischer Abschluß ganz gefangennehmen müßten. So war es im wesentlichen dem Komponisten überlassen, die innere Teilnahme des Hörers wachzuhalten.

Oberleithner hat das Buch mit fühlbarer Hingabe vertont. Ganz besonders ist es ihm gelungen, den ersten Akt musikalisch gefällig und anziehend zu gestalten. Über dieses Frühlingslied liegt ein eigner zarter Hauch verbreitet. In die lichten, durchsichtigen Farben des motivisch sich fortspinnenden Orchesters fügt sich zwanglos der Dialog der Singstimmen, bald im Einzelgesang, bald in wohlklingenden Ensembles sich zu melodischen Sätzen verdichtend; die einzelnen Personen sind gut charakterisiert. Das Lied des Hans, die schöne E-Dur-Melodie, die sich als Liebessymbol durch die Oper zieht, die frischen Quartettsänge der Freunde heben sich besonders wirksam heraus. Hier ist auch das auf den langsamen Walzerrhythmus gestimmte, bodenständige Element des Wienertums und seine Sangesfreudigkeit charakteristisch verwendet. Hier zeigt sich am deutlichsten Oberleithners Bestreben, eine leicht verständliche und doch vornehm opernhafte Tonsprache zu finden. Daher die Wirkung dieses Aktes auf das Publikum. Der zweite Akt beginnt mit einem graziösen Kinderballett im musikalischen Zeitcharakter. Weiterhin fällt die Verwendung einer Sprechrolle (der Oberhofmarschall) auf, die zwar für absolute Verständlichkeit sorgt, aber doch im Wechsel mit dem gesungenen Wort ihr Bedenkliches hat. Das Hauptgewicht hat der Komponist seiner Natur nach auf die nun folgenden ernsten Seiten seiner Partitur gelegt. Seine Musik behält die Vorzüge der Ehrlichkeit und gesunden Natürlichkeit, konnte aber gerade darum von den Mängeln des Buches, zu denen auch eine wenig wählerische Diktion gehört, nicht unbeeinflußt bleiben. Wo der Text es nur irgend gestattet, wird sie wärmer, prägnanter, individueller in ihrer echt Oberleithnerschen Mischung von herber Verschlossenheit und unbefangener Musizierfreudigkeit;

durchweg ist sie formell klar und fließend, im Ausdruck bühnengemäß, sauber und geistvoll instrumentiert. Von dem Dunkel des letzten Aktes, in das auch die Szene des Wiedersehens am Krankenlager getaucht ist, hebt sich musikalisch wirkungsvoll die in helleren Farben gehaltene Vision mit ihren strengen, stilisierten Engelchören ab.

13. IV. 19.

Ferruccio Busoni.

„Turandot".

Gozzis Märchendichtung hängt noch mit der alten venezianischen Stegreifkomödie zusammen. In seiner „Turandot" tummeln sich am Hofe des Kaisers von China Pantalone, Tartaglia, der Stotterer, und (als Eunuch) Truffaldino. Schiller in seinem fünfaktigen Schauspiel hat die Charaktere der Fabel psychologisch zu vertiefen gesucht. Busoni hält sich an die Fläche und an die Arabesken des Märchens. So dringt auch seine Musik nicht in die Tiefe. Nicht der Umschwung, das erwachende Mitgefühl im Herzen der grausamen Turandot, nicht die Liebsleidenschaft des verblendeten Kalaf werden uns zum Erlebnis. Wohl aber spiegelt die Musik die Personen selbst, das exotische Milieu der Handlung, die szenischen Vorgänge, und zwar mit geflissentlicher Unterstreichung des Humoristischen. Die durch das Namensgeheimnis und seinen Verrat erzeugte dramatische Spannung, die Intrigen der Sklavin Adelma, die Tragik des alten Timur sind ausgeschaltet. Alles bleibt ein leichtes Spiel der Phantasie, und will man es genießen, darf man weder an die Voraussetzungen einer „Oper", noch überhaupt an ein Drama denken.

Wie Busoni es verstanden hat, die Stimmung in der Schwebe zu halten, den Eindruck des Unwirklichen zu erreichen — darin liegt der ästhetische Reiz. Mancherlei kam ihm dabei zustatten: seine Beherrschung der

Orchestermittel, seine romanische Ader, seine überlegene Geistigkeit. Viel tut die geschickte Anpassung an die musikalische Exotik und die originelle Einflechtung des gesprochenen Wortes in die gesangliche Linie. Fast unmerklich verliert sich die Musik, um nach kurzem oder längerm Dialog jedesmal um so wirkungsvoller wieder einzusetzen. In dieser Weise rundet sich der erste Akt zu einem hübschen Ganzen und findet mit der sinnenden Stimmung der in Dämmer versinkenden letzten Szene einen auch musikalisch inspirierten Abschluß.

Im zweiten Aufzug heben sich noch die Arie der Turandot, der Bericht des Eunuchen und der famose Tanz alla turca hervor. Doch stockt hier zuweilen der Fluß. Es läuft Trocknes mit unter (wie in den Gesprächen des Kaisers) oder Konzertierendes, das mangelnden Instinkt für das Bühnenwirksame verrät. Alles in allem wird man den Eindruck des Dünnen, Unsubstantiellen nicht los, noch das Gefühl, daß hier mehr ein erlesener Kunstverstand als wahrhaft schöpferische Phantasie am Werke gewesen ist.

„Arlechino".

Ein „musikalisches Capriccio". Eine dramatisierte Persiflage. Die (an sich löbliche) Absicht, die Opernkunst in eine leichtere, zeitgemäße Atmosphäre zu rücken, ist hier auf die Spitze getrieben. Der Dichterkomponist benutzt die Gelegenheit, mancherlei, was er auf dem Herzen hat, an den Mann zu bringen. Er verspottet Allzumenschliches, er macht Anspielungen auf den Weltkrieg, er läßt einen Tenor das falsche Pathos der alten Oper parodieren. Wir hören hübsche Sentenzen wie: „Es ist ein Hang in den Menschen, die angeborene Güte zu verbergen." Wir sehen aber auch die ältesten Bühnenspäße: den aufgezogenen Mond, den kaschierten, von Menschen dargestellten Esel usw. Im Mittelpunkt der lose verknüpften, derb-komischen Vorgänge steht Arlechino, eine Sprechrolle. Er ist sein eigner Räsoneur; er soll den Tiefsinn verkörpern und

ruft, nach allerhand Liebesabenteuern und häuslichem Zwist, den Menschen zu: „Ihr — Harlekins!" Bei alledem vermißt man den wirklich treffenden Witz, den guten Geschmack, der die Satire auf literarische Höhe erhöbe. Seltsamerweise verläßt hier den Halbromanen auch die Sicherheit des musikalischen Gestaltens. Das Quartett vom Asinus providentialis ist ein mißratnes Stück, von gesuchtem, schwerblütigem Humor, das wenig zu der Leichtigkeit des Stoffes paßt. Vergebens kämpft Busoni — und mit ihm so mancher andre — gegen die natürlichen, heute nur scheintoten Erfordernisse der Bühne, die sich durch keine noch so spitzfindig erdachten Surrogate ersetzen lassen. Graziös ist lediglich der Schluß mit seiner Defiliercour aller Darsteller (auch des Esels) vor dem Vorhang, mit Arlechinos launiger Ansprache an das Publikum und ihrer (wohl auf das heutige Deutschland gemünzten) Moral vom aufrechten Menschen.

Busoni gibt sich übrigens auf der Bühne, die er schon einmal ernsthafter in der „Brautwahl" zu erobern strebte, durchaus nicht so futuristisch wie im Konzertsaal. Seine Harmonik und Thematik ist klar, verhältnismäßig zahm und knüpft bewußt an die alte Singoper an. Es gibt geschloßne Stücke; den „Arlechino" teilt Busoni ganz nach Musikerart in „Sätze" ein. Ob aber dieser Versuch, die Commedia dell'Arte in neuem Gewande zurückzuerobern, sich auf die Dauer Freunde erwirbt, das erscheint aus den angeführten Gründen doch recht zweifelhaft. 20. V. 21.

Volkmar Andreae.

„Ratcliff".

Heines Tragödie „Ratcliff", ein Jugendwerk, hervorgegangen aus eignen leidenschaftlichen Erlebnissen des Dichters, hat nur als Oper ein flüchtiges Bühnendasein erlangt. Mit seiner Räuber- und Schauerromantik gehört

es einer längst überwundnen Epoche an. Der Liebeswahnsinn des Helden, der alle Freier der schönen Maria und schließlich sie selber ersticht, die irre Margarete, die Geistererscheinungen der Eltern, auf die die tragische Schuld zurückgeführt wird, versagen ihre Wirkung, und seltsam erscheint es, daß moderne Musiker nach diesem Stoff greifen. Man erinnert sich des mißglückten Versuches Mascagnis. Volkmar Andrae bringt die kongeniale Begabung für das Düster-Dämonische, Gespenstische mit, das in seiner üppigen, tonmalerischen Phantasie und seiner meisterlichen Instrumentationskunst geeignete Ausdrucksmittel findet. Aber gerade dadurch, daß er so ganz modern empfindet — sein Stil ist von Wagner und mehr noch von Strauß stark beeinflußt — macht sich ein Zwiespalt zwischen dem Stoff (der etwa in die Sphäre Marschners gehört) und seiner Behandlung fühlbar. Andreae hat zu den vier Bühnenbildern, die er durch Zwischenspiele einheitlich zusammenfaßt, so zu sagen eine Sinfonie geschrieben, in die sich die Singstimmen meist rein deklamatorisch verweben. Nicht selten gehen sie in den Tonwellen des Orchesters unter, dem unvorbereiteten Hörer jedes Verständnis raubend. Wie eine Erlösung wirken dann die melodramatischen Stellen, mit denen der Komponist eine originelle Stilmischung versucht hat. Unerbittlich ist er, um das Gräßliche zu schildern, in der Häufung kühnster Dissonanzen, die auf die Dauer auch das willige Ohr ermüden. Aber Andreae meistert nicht nur das Orchester und seine Farbentechnik, er formt auch plastische Gedanken und gelangt (wie in dem großen Monolog des Ratcliff) zu wundervollen, eindringlichen Steigerungen. So ist seine Partitur nicht nur für den Musiker interessant, sondern man gewinnt unleugbar den Eindruck einer großen, überschäumenden Kraft, einer leidenschaftlichen Ausdrucksbegabung, die nur nicht immer die richtigen Wege geht und oft über das Ziel hinausschießt. Eine Arbeit, die Achtung gebietet. Aber kein dramatisches Kunstwerk, das ins Volk dringen könnte.

17. IX. 18.

Erwin Lendvai.

„Elga“.

Ein musikalisches Nachtstück.

Wir haben beide der Aufführung von Lendvais „Elga“ im Leipziger Stadttheater beigewohnt, mein Freund, der Komponist, aus begreiflicher Teilnahme am zeitgenössischen Schaffen, und ich, in meiner Eigenschaft als Kritiker. Nachdem ich meinen kurzen Vorbericht dem Telegraphenamt aufgegeben, trafen wir uns wieder in der N.schen Weinstube, wo ich meinen Freund mit dem Abendblatt in der Hand über die Wilsonsche Antwortnote brütend fand. Wir wollten von Kunst reden; aber es half nichts, immer wieder kehrten die Gedanken zu den politischen Ereignissen des Tages zurück. Um den Alp, der uns drückte, abzuschütteln, meinte endlich mein Gegenüber: „Lassen wir das Drama, das sich auf der Weltbühne abspielt. Ich bin begierig, was Sie von dieser ‚Elga‘ halten.“

„Zunächst“, erwiderte ich, „habe ich mich über das Leipziger Stadttheater gefreut, das diesmal ein neues Werk nicht nur musikalisch, sondern auch dekorativ so gut bedacht hat. Die Inszenierung Dr. Ernst Lerts nach Entwürfen von Alexander Barannofski ist stimmungsvoll, charakteristisch in Farbe und Bewegung. Was aber die Oper selbst betrifft, so halte ich sie nicht für einen glücklichen Griff. Gerhard Hauptmanns Nocturnus ist kein Stoff, der aus sich selbst nach Musik verlangt. Ist es schon dem Dichter nicht gelungen, Grillparzers Novelle („Das Kloster von Sendomir“) restlos in Dramatik umzusetzen, so bedeutet die Bearbeitung der Frau von Zobeltitz auch in der zweiten Fassung, die sich übrigens von der ersten, in Mannheim gegebenen, nicht wesentlich unterscheiden soll, keine Verbesserung. Der Umstand ferner, daß

Vor- und Nachspiel das eigentliche Erlebnis in den Dämmer traumhafter Erinnerung rücken, raubt seiner Darstellung viel an unmittelbarer Eindruckskraft. Sollte sich aber die Musik davon abhängig machen und etwa das blutrünstige Eifersuchtsdrama im Sinne der veristischen Oper behandeln, so hätte es einer robusteren Natur, eines unbedenklich auf den Effekt hinzielenden Künstlers bedurft.

Erwin Lendvai verläßt das zarte Gebiet der Kammermusik, auf dem er interessante und freundliche Gebilde geschaffen, zeigt, daß er auch das Pathos und den Klangreichtum der Orchestersprache beherrscht, bleibt aber Impressionist und treibt musikalische Psychologie, eine eigenwillige Feinkunst der melodischen Linie und Farbengebung. So hat er sich den Erfolg von vornherein schwer gemacht. Die Merkmale der Bühnenfremdheit sind unverkennbar. Wie er jedoch seinen Standpunkt wahrt, sein einmal erwähltes Prinzip durchführt, ist immerhin bewundernswert. Man hat, und das fordert Achtung heraus, den Eindruck ernstester und durchaus reiner Absichten, und je mehr man sich in seine anfangs befremdliche Art hineinhört, desto mehr fesselt sie. Lendvai scheut ängstlich jede Anlehnung. Er ist originell, wenn auch mehr aus negativen denn aus positiven Gründen. Hier und da hebt sich eine lyrische Stelle bedeutsam ab, und in den ausgedehnteren orchestralen Bindegliedern, durch die sich die Szenen mit Ausnahme einer Pause aneinanderreihen, kommt es zu packenden Steigerungen und thematisch-sinfonischen Auseinandersetzungen. Aber allzu dicht ist das nächtliche Dunkel von der Bühne und aus den Leidenschaften der handelnden Personen in die Musik gedrungen und lastet auf ihr, von keinem befreienden Lichtstrahl auch nur vorübergehend aufgehellt. Das verträgt das Theater nicht. Es verträgt auch nicht die peinliche Häufung von Dissonanzen, die dem Hörer keine Ruhe, geschweige ein behagliches Aufatmen gönnt, nicht die Tonsprache eines Orchesters, das oft das Verständnis des gesungenen Wortes und damit der Motive der Handlung fast unmöglich macht, und

in dem die Verwendung eines Soloquartetts nach Art des alten concerto grosso sich nur dem Ohre des Musikers vernehmbar abhebt, für den Laien aber verlorengeht."

„Was Sie da sagen," unterbrach hier mein Freund, „entspricht nicht nur meinen eignen Eindrücken, sondern charakterisiert auch die menschliche Persönlichkeit des Komponisten. Ich kenne Lendvai, er ist ein völlig konzessionsloser Künstler. Es wäre vergeblich, ihm praktische Ratschläge erteilen zu wollen. Was uns bedenklich erscheint, ist bei ihm wohlerwogene Absicht. Er lehnt es ab, eine „Bühnenwirkung" im üblichen Sinne zu erstreben, und hält es für die Aufgabe des Künstlers, gegen jede derartige Neigung, in der er schon ein Buhlen um die Gunst des Publikums sieht, rücksichtslos anzukämpfen. Sein Werk soll, wenn überhaupt, gerade dadurch Erfolg haben, und er bekennt sich zu dem Glauben an eine Entwicklung in dieser Richtung."

„Seltsam," fuhr ich fort, „daß man diese Ansicht jetzt so häufig vertreten findet. Es ist gewiß etwas Schönes, seinen eignen Weg zu gehen. Aber haben Beethoven und Wagner nicht auch Konzessionen gemacht, wenn sie für die Bühne schrieben? Und sind sie darum weniger originell, weniger ehrlich oder tief gewesen? Das Eigne darf nicht beabsichtigt sein, es darf sich vor allem nicht in Widerspruch zu den natürlichen Bedingungen der Gattung setzen. Das Neue entsteht immer nur aus überragender Gestaltungsgabe, nie aus Enthaltsamkeit, aus Prinzipientreue oder Originalitätssucht. Und um es durchzusetzen, auch gegen den Geschmack der Menge, bedarf es nur einer Voraussetzung: der Überredungskraft des Genies. Daß unsre Modernen das so häufig übersehen, ist das Übel, an dem wir kranken." — — —

Im Nebenzimmer hatten sich inzwischen Mitwirkende des Abends eingefunden. Gern hätte ich Otto Lohse die Hand gedrückt für die prächtige Orchesterleitung — aber die Polizeistunde schlug.

Wir traten hinaus in das pechschwarze Dunkel der Straße. Ist nicht das ganze Leben jetzt ein Nachtstück?

Und ist es verwunderlich, daß unsre Musik immer grämlicher geworden, daß sie sich immer seltener zu jener freien, sonnigen Höhe erhebt, die frühere Generationen einst so reich und glücklich gemacht hat? 17. X. 18.

E. N. v. Reznicek.

„Ritter Blaubart".

Die Sage vom Ritter Blaubart und seinen Frauen, altfranzösischen Ursprungs, hat schon im 18. Jahrhundert den Komponisten Opernstoffe geliefert. Am bekanntesten, auch in Deutschland, ist Grétrys „Barbe-bleue" geworden. Andre folgten dem belgischen Meister, bis dann der Spötter Offenbach auch dieses Märchen ins Lächerliche zog und seine witzige Parodie auf die Bühne brachte, in der schließlich der galante Frauenmörder von einer drallen Bauerndirne eingefangen wird. Blaubart schien für die Oper erledigt. Nun Reznicek den Stoff wieder aufgreift, geschieht dies unter wesentlich veränderten Verhältnissen. Die ältern Opern hatten keine andern Intentionen, als sich die Bühnenwirksamkeit der Handlung, unter jeweils stärkrer Betonung des Lyrischen oder des Grausigen, zunutze zu machen und vor allem das Romantisch-Märchenhafte musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Grétry hielt sich eng an die älteste Quelle, an Perraults volkstümliche Überlieferung, und den Höhepunkt bildet bei ihm die angstvoll spannende Szene, in der das bedrohte Opfer Blaubarts Rettung erwartet, das Terzett mit dem uralten Märchenrefrain „Anne, ma soeur, ne vois-tu rien venir?" Ein moderner Komponist mußte tiefer schürfen und das psychologische Problem in den Vordergrund rücken; der naive Märchenton findet kein Echo mehr in unsrer Zeit. Reznicek hat deshalb seiner Musik auch nicht die Urgestalt des Märchens, sondern das Drama seines Zeitgenossen Herbert Eulenberg zugrunde gelegt.

Eulenburgs „Blaubart" ist wohl die eigenartigste und

bedeutsamste dramatische Fassung der Märchenidee und zugleich das literarische Denkmal einer anbrechenden neuen Epoche. An sein Erscheinen in Berlin vor 17 Jahren knüpft sich die Erinnerung eines Theaterskandals. Es war ein erster Vorstoß, den der rheinische Dichter gegen die damals herrschende realistische Richtung unternahm, ein Versuch, das Drama wieder in das Land der freien dichterischen Phantasie zu weisen, die psychologische Entwicklung über das äußere Geschehnis zu stellen, das Wort nicht nur im „Dialog“, sondern auch als Symbol innern Erlebens zu verwenden. Stimmungen und eine Art der Technik melden sich hier, die zuweilen an Maeterlinck gemahnen. Ein Versuch voll mystischer Romantik, aber im einzelnen auch von gewagter Kraßheit, die es verständlich erscheinen läßt, daß Widerspruch sich regte, um so mehr, als die szenische Gestaltung, mit überkommnen Gesetzen brechend, bis hart an die Grenze des Bühnenmöglichen geht.

Inhaltlich läßt auch Eulenberg den Kern des Märchens unberührt. Nur daß er mit dem Ende beginnt: wir erleben das letzte Abenteuer des Ritters mit dem unheimlich blauschimmernden Barte (dem äußern Zeichen seines Dämonentums). Schön Judith, deren Vater und Bruder Blaubart auf einer Jagd in sein Schloß geladen hat, wird die Seine und fällt, wie ihre Vorgängerinnen, seiner Blutgier zum Opfer. Am offnen Grabe verführt der Unmensch die eigne Schwester der Ermordeten und nimmt sie mit sich zu neuer Wollust. In der Charakterisierung und Motivierung aber hat es den Dichter verstanden, dieser hartgemeißelten Märchengestalt versöhnlichere Züge zu geben, sie in den Kreis des Allgemein-Menschlichen zu rücken und dem Gefühl des Grauens das des Mitleids für seinen Helden beizumischen. Dieser Blaubart ist das Produkt einer verfehlten Erziehung, ein erblich belasteter Psychopath. Ein faustischer Grübler in der Einsamkeit, getrieben von donjuanhafter Liebesdämonik. Wie Lohengrin stellt er das Verbot als Prüfstein der Treue auf und geht daran zugrunde, daß er sich nicht so geliebt sieht, wie seine Natur

es verlangt. Die sadistische Form der Gefühlsauslösung wird so gewissermaßen nur zu einer Begleiterscheinung. Vielleicht hat Eulenberg, indem er den (bei krankhaften Naturen sich bis zur Grausamkeit steigernden) Ehrgeiz der männlichen Liebesempfindung zum Hauptmotiv machte, den eigentlichen, geheimsten Sinn der Sage enthüllt. Jedenfalls hat er das Blaubartproblem von einer neuen Seite gesehen. Für die musikalische Ausgestaltung mußte die wortreiche Dichtung natürlich stark gekürzt werden. Bei der nach den Wünschen des Komponisten von Eulenberg selber vorgenommnen Umformung sind einige Nebenfiguren und ganze Szenen in Fortfall gekommen. Die Handlung ist dadurch vereinfacht, freilich auch sprunghafter geworden, der Musik die Füllung der Lücken überlassend. Die stärkste Veränderung hat der Schluß erfahren. Blaubart wird nicht wie im Drama erschossen, sondern kommt in den Flammen seines von dem geblendeten Diener Josua in Brand gesetzten Schlosses um. Ein opernhafter, vielleicht allzu opernhafter Ausgang der Tragödie.

Reznicek mußte sich bewußt sein, daß er sich mit der Wahl eines solchen Stoffes eine schwierige und heikle Aufgabe stellte. Der Komponist der harmlos-heitern „Donna Diana" hatte schon im „Till Eulenspiegel" ernstere, phantastische Töne angeschlagen. Aber weit mehr als an frühere dramatische Arbeiten knüpft er im „Blaubart" an den sinfonischen Stil seiner Orchesterdichtungen „Schlemihl" und „Der Sieger" an. In formaler Hinsicht bedient er sich zweier entgegengesetzter Mittel: einer knappen, aber prägnanten Ausdeutung aller wichtigen und charakteristischen Einzelheiten, die verstanden werden müssen — wobei die Singstimme (auf Kosten des musikalischen Flusses) nicht selten frei sich selbst überlassen bleibt —, und breitausladender orchestraler Zwischenspiele, die die Stimmung vertiefen und das in der Handlung nur Angedeutete fortspinnen und dem Hörer gefühlsmäßig nahebringen. Im Ausdruck ist das Transzendente, der Wirklichkeit Entrückte, meisterlich getroffen und festgehalten; die Grundfarbe ist nicht sowohl die des Naiv-Märchenhaften als die einer spuk-

haften Phantastik. Und noch ein andres, Wesenbestimmendes fällt auf. Reznicek hat bei aller Schärfe der Charakteristik als echter Musiker es nicht zu unterlassen vermocht, den mildernden, versöhnlichen Zauber der Tonsprache walten zu lassen. Was im Drama leicht allzu grausig oder abstoßend wirkt, ist in der Oper (vergleiche „Salome"!) erträglich, wenn nicht gar von unheimlichem Anreiz.

Die Harmonik des Werkes scheut nicht vor kühnsten Kombinationen, in der Schilderung des Entsetzlichen auch nicht vor absichtlich schneidenden Kakophonien zurück; sie ist modernster Art wie die Thematik und das glänzend behandelte Orchester. Nur eine aus dem 16. Jahrhundert übernommene Volksweise, die Judith anstimmt, zeigt archaisierendes Gepräge. Sehr geschickt ist gleich die Einleitungsszene, in der das verödete Schloß, der blinde Josua und vor allem Blaubart selber ihre musikalischen Symbole erhalten, und die doch durch das Zechmotiv flott bewegt und zusammengehalten ist. Das Tonbild des düstern Gewölbes, in dem Blaubart mit den Häuptern seiner gemordeten Frauen spricht, mutet den Nerven noch Stärkeres zu, als später die von einem schemenhaft matt gefärbten Trauermarsch begleitete Beerdigungsszene. Die Hochzeit Blaubarts wird von einem prachtvoll klingenden Ensemblesatz gekrönt. Der zweite Akt ist zunächst in weiche, von Naturstimmen durchzogene Klänge gehüllt. Mit dramatischer Verlebendigung folgt die Musik bis ins einzelne den nun rasch sich entwickelnden Ereignissen, nach der Mordtat aber nimmt sie da, wo Blaubart sich dürstend zum Teiche neigt, die Wogen der Leidenschaft ebbend, märchenhafte Mondscheinstimmung in sich auf. Die Liebesduette des Ritters sind den beiden Frauengestalten entsprechend differenziert; die Lyrik des zweiten, am Grabe mit Agnes gesungenen, wirkt durch ihren noch glutvollern Ausdruck. Ein genialer Einfall ist die Leichenräuberszene, ein burleskes Scherzo von musikalischer Bildhaftigkeit, das sich höchst wirksam zwischen die gleichmäßig düstern Stimmungen schiebt, und ein prachtvolles Orchesterstück ist die sich anschließende Überleitung zum letzten Bilde. Hier zeigt

sich Reznicek ganz besonders als der große Könner und Kontrapunktiker, der mit der Kunst der Farbenmischungen und sinnvoller Themenverwebung wie wenige die sinfonische Ausdeutung des Dramas beherrscht. Die Schlußmusik selbst erhebt sich zu eindringlicher Größe, wobei freilich, wenn kein stimmgewaltiger Sänger auf der Bühne steht, Wort und Ton Gefahr laufen, sich im Orchestral-Dekorativen zu verlieren.

Reznicek geht in der musikalisch-realistischen Darstellung des Grausigen, Wilden, Spukhaften bis an die Grenze unseres harmonischen und klanglichen Auffassungsvermögens. Er mischt aber auch die zartern Töne des lyrischen Ausdrucks, des Traumhaften, Visionären, der seelischen Dämmerungen in seine vorwiegend orchestrale Farbensinfonie. Man ist gefesselt, weil in seiner Phantasie alles lebendige Gestalt annimmt. Eine Märchenwelt von alters her ersteht aufs neue. Die Grundstimmung, die dieser eigenartige, auf der dichterischen Grundlage ins Modern-Psychologische umgeschaffene Blaubart verlangt, ist mit sicherm musikalischen Instinkt getroffen. Das Übermenschliche, Außermenschliche, Unwirkliche; das sinnlich Greifbare und doch Symbolische. Fabelhaft ist die technische Meisterschaft dieser Partitur, ihr Farbenreichtum, ihre Klangfülle. Zu den starken Dingen darin gehört das Finale des ersten Aktes, fast der ganze zweite, der dritte einschließlich des Leichenräuberintermezzos. Die letzte Szene der Oper entläßt uns nicht ohne Bedenken. Jeder Feuer- und Erlösungszauber ist für den Musiker gefährlich, weil für ihn Wagner (wie für den „Elfenzauber" Weber und Mendelssohn) den Typ festgelegt hat. Auch dramatisch ist dieser versöhnliche Abschluß nicht ohne abschwächende Wirkung. Alles in allem aber ist der „Blaubart" zweifellos eine der interessantesten Neuerscheinungen auf musikdramatischem Gebiete und geeignet, Reznicels Stellung unter den zeitgenössischen Opernkomponisten ein für allemal sicherzustellen.

31. I. 20.

B. Sinfonisches. (Konzertmusik).

E. N. v. Reznicek.

„In Memoriam“.

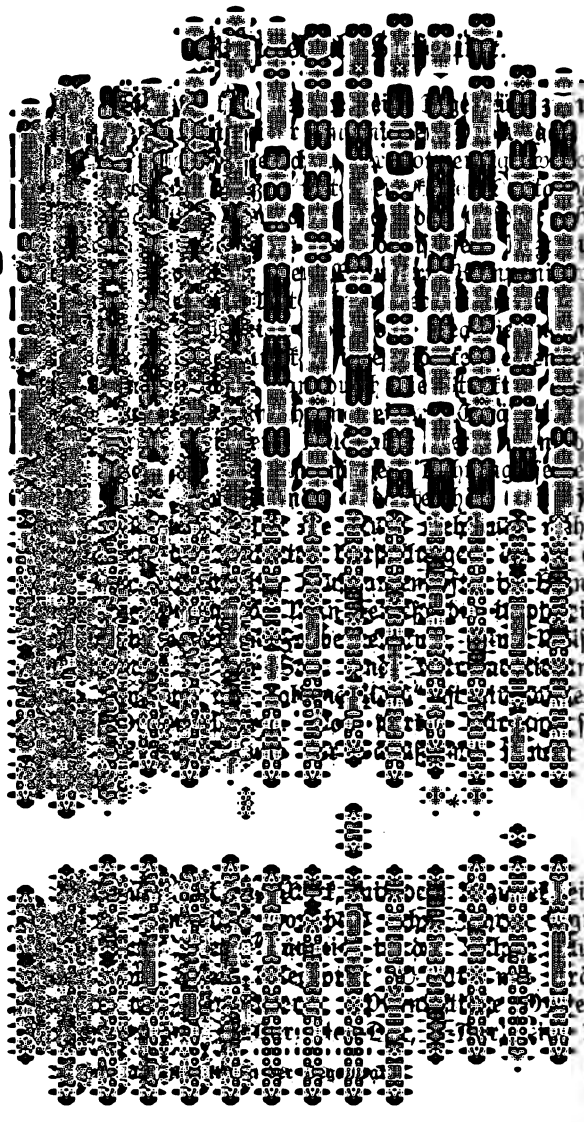
In Schwerin ist ein neues Chorwerk von Reznicek aus der Taufe gehoben worden und hat einen tiefen, nachhaltigen Eindruck gemacht. Während der „Sieger“ Reznicks zu Unrecht in den Verdacht kam, aktuelle Tendenzkunst zu sein (die Partitur war schon vor Ausbruch des Krieges vollendet), bekennt sich das neue Werk offen zu den Ereignissen und Stimmungen des Tages. „Dem Andenken der gefallenen Helden gewidmet.“ Und dennoch steht es an künstlerischem Wert um vieles höher. Das macht, weil es ganz nach innen gekehrt ist und nicht äußere Geschehnisse auszunutzen sucht, weil sich hier die Kunst auf ihrem eigensten Gebiete bewegt. Da vertragen wir auch ihre Verknüpfung mit der Gegenwart. Reznicek hat im Grunde nur der Idee der Totenmesse einen neuen Ausdruck gegeben, wie es seinerzeit Brahms im „Deutschen Requiem“ getan hat. Wie der ältere Meister bedient auch er sich deutscher Bibel- und Psalmenworte, baut auch er sein Werk im Wechsel von Chor- und Solostimmen mit Orgel und Orchester auf. Das Orchester beschränkt sich freilich auf das Streichquintett; aber es ist erstaunlich, welche Gegensätze der Farbe und Stimmung der Komponist damit erreicht. Nur einmal treten Trompeten und Pauken hinzu.

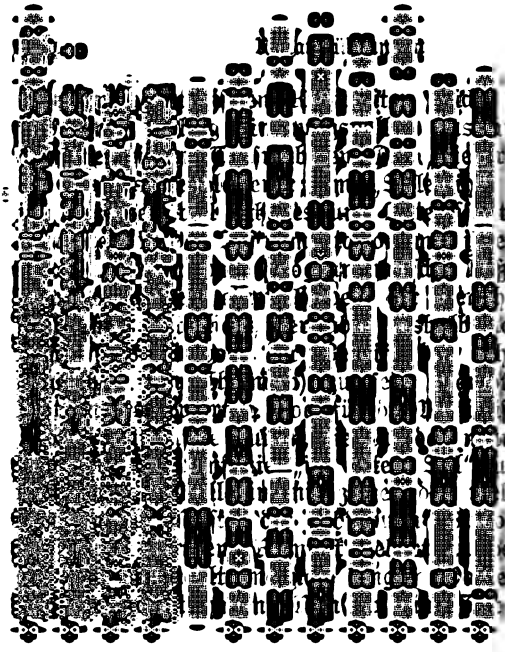
Durch geschickte Aneinanderreihung in sich abgeschlossener Teile wickelt sich ein klarer Gedankengang ab. „Ach, Herr, siehe doch, wie bange mir ist“, beginnt der Chor nach einem kurzen Vorspiel der Orgel. Der Klage und Betrübnis folgt der Ausbruch des Zornes gegen die Feinde, die unsrer spotten. Aus der Hölle der Angst und der Trauer um die, die dahingerafft, erhebt sich der Blick nach oben. Das Vertrauen und die Vorstellung der Kraft und Gerechtigkeit Gottes läßt uns einherziehen „der Wahrheit

zu gut und die Elenden bei Recht zu erhalten." In dieser Erkenntnis wendet sich die Seele zum Gebet. Jene verlassen sich auf Wagen und Rosse, wir aber denken an den Namen des Herrn unsres Gottes. Da wird die Weise zum Choral: „Aus tiefster Not schrei' ich zu dir", und die Gewißheit der Hilfe führt zur Seligpreisung derer, die da leiden.

Reznicek hat dieser dichterischen Unterlage einen musikalischen Ausdruck weihevollen Ernstes gegeben, der sich wiederholt zu großer Kraft und Innigkeit steigert. In den Chören wendet er die Mittel des streng polyphonen Satzes an und wahrt schon dadurch den kirchlichen Charakter; kanonische Nachahmungen, eine regelrecht durchgeführte Fuge zeigen seine technische Meisterschaft. Dabei bleibt er persönlich und modern, und nur ab und zu streift die Musik den ältern Oratorienstil. Von malerischer Wirkung ist der Satz „Drum weine ich so", der in den schönen Schluß „Ich will die müden Seelen erquicken" mündet. Zu den wertvollsten Partien des Werkes gehört ferner der Ges-Dur-Satz des dritten Abschnittes. Das Eigenartigste aber bringt die Zwiesprache zwischen der Orgel und einer Solovioline in dem Chor „Der Herr ist mein Hirte". Hat Reznicek in diesem Fünfachteltakt neue Klangwirkungen und Stimmungsmittel erdacht, so ist ihm der Schlußsatz „Niemand hat größere Liebe denn die, daß er sein Leben läßt für seine Freunde" offenbar am meisten von Herzen gekommen. Hier lebt die alte Form der Responsorien wieder auf, wobei die psalmodierende Stelle der beiden Solostimmen von eigenartig ergreifender Wirkung ist. Nach einem erneuten Aufschwung der Kraft tönt dieser Satz in zartem Pianissimo aus. Die Geigen trennen sich von dem in der Tiefe ruhenden Basse und weben, in die Höhe steigend, einen Glorienschein um die Worte „Du hast mich erlöset, Herr, du treuer Gott".

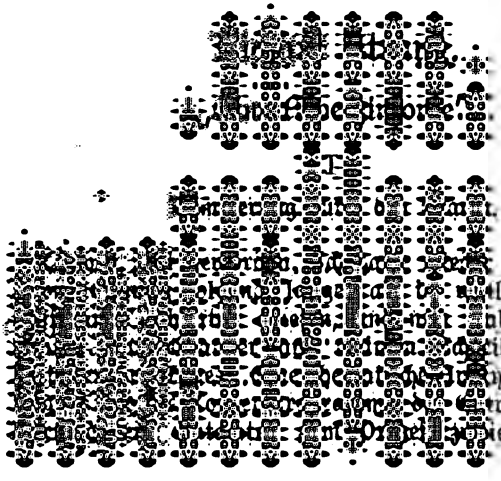
Also inmitten so trostloser Zeit sind wir um ein ernstes und schönes Werk bereichert worden, das bei allem Kunstvollen den Vorzug hat, ehrliche, empfundene Musik zu sein. 7. II. 16.



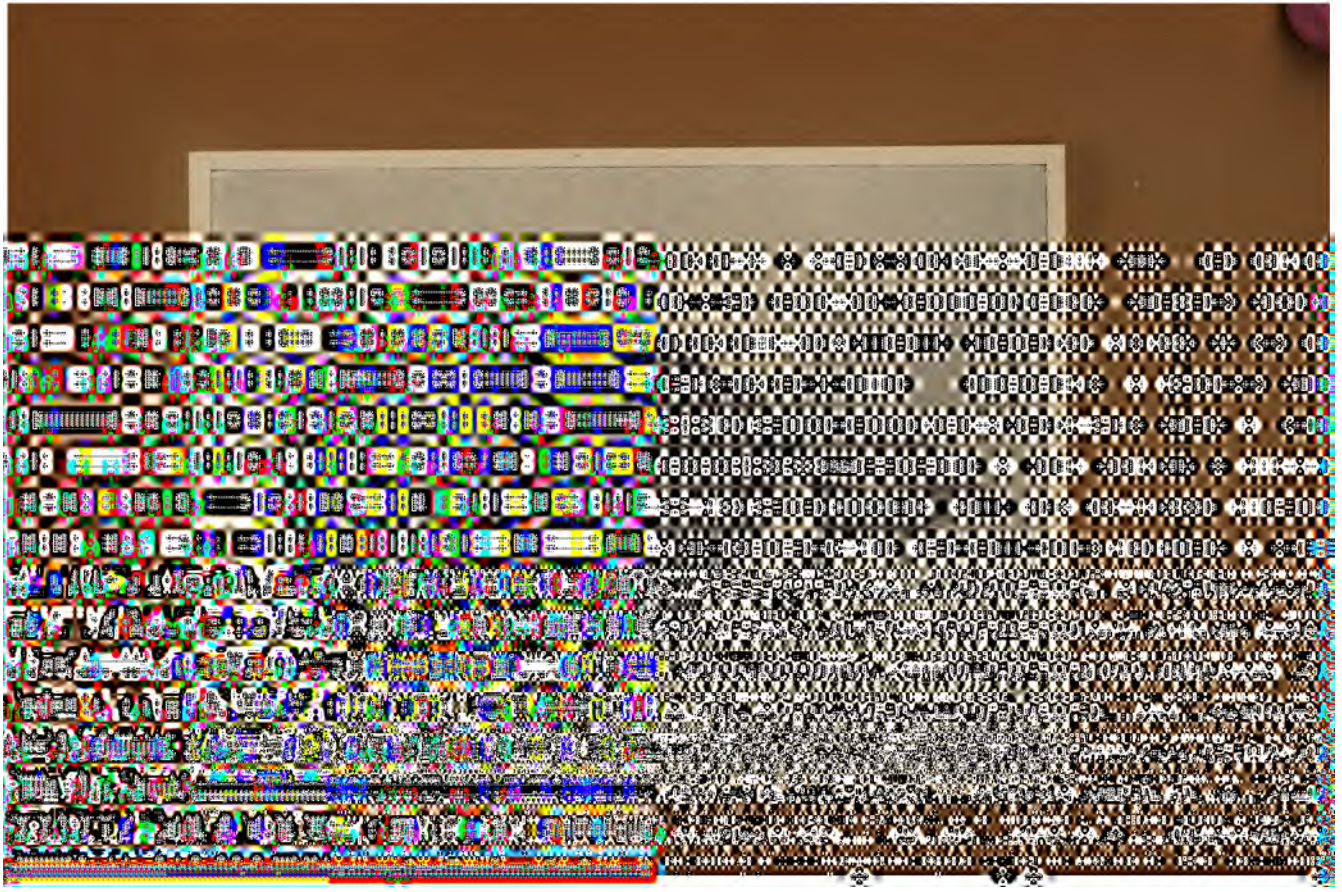


Durchführung
ng. Alles mit
“ ist vielleicht
gibt es aber
es, nicht zum
m blendenden
ge sich reden.
lich fehlt und
och kein Pech-
lemihls, auch
t. Der Titel
ſt es beſſer ſo.
nziger Jahren
nd die jüngſt
ſeitigen Kom-
mie und ihrer
enen, die ſich
n und Kämp-
gekommen.

25. I. 21.



einmal, einer
lte, in E. Th.
hnte mich ein
ibtiſch an die
ſe der „Mona
wurf zu einem
er Operetten-



komponisten, die sich gegenseitig wegen Diebstahls verklagen . . . Ermüdet lehnte ich mich zurück; noch galt es ja ein neues, umfangreiches Werk, auf das ich ehrlich begierig war, im Manuskript kennenzulernen. Aber die einmal entfesselten Geister des genialen Romantikers ließen sich nicht so leicht bannen. Von Jugend auf vertraute Gestalten und seltsame Erlebnisse wurden lebendig, und in immer dämmerhaftere Ferne entrückte dem Bewußtsein die Gegenwart. Da, plötzlich, stand er vor mir: der Fremde mit dem seltsam leuchtenden Blick und der gelassen überlegnen Haltung, in seiner altmodischen Kleidung eine bizarre und zugleich anheimelnde Erscheinung. Ohne zu grüßen war er ins Zimmer getreten, wie ein alter Bekannter setzte er sich zum Flügel und ließ seine Finger, in Gedanken versunken, über die Tasten gleiten. Dann begann er, ohne aufzuschauen, als ob er eine unterbrochene Unterhaltung fortführe, zu sprechen.

„Es ist nicht anders," hub er an, „wir müssen Musik wieder mehr erleben lernen. Soll sie nicht verdorren und in Abwerkelei verenden, so muß Musik uns wieder Herzenssache und Feiertagskunst werden wie in naiven Zeiten, die nicht durch Bildungsdünkel und verstandesmäßige Beteiligung sich um das künstlerische Genießen brachten. Dazu verhilft kein staatlicher Prüfungszwang, keine Hebung des technischen, musikwissenschaftlichen oder wirtschaftlichen Niveaus, dazu verhilft nur die völlige Hingabe an die Sache, auf Seite der Schaffenden wie der Empfangenden. Die Zeit birgt Großes im Schoße. Auch die deutsche Kunst wird vielleicht in mancher Hinsicht eine Wiedergeburt erfahren. Nicht im Sinne freilich jener, die jetzt gegen den „Fortschritt" als die Quelle alles Übels Sturm laufen und, indem sie sich ein nationales Mäntelchen umhängen, unsere herrliche Musik mit ihrer Talentlosigkeit versimpeln möchten. Die Schlauköpfe meinen, ihre Zeit sei gekommen — aber die kommt nie!"

Ich wollte etwas erwidern, doch mein Gegenüber hob wie abwehrend die Hand, richtete seine großen, tiefen Augen auf mich und fuhr fort: „Zum Glück gibt es noch

deutsche Meister, die nicht ihrer Nation zu dienen glauben, wenn sie Hindenburg-Märsche komponieren und Haydns Volkslied durch seichte Bearbeitungen oder kontrapunktische Kombinationen profanieren, sondern unbekümmert ihren Faden fortspinnen und Werke schaffen, wie sie ihr Dämon und jeweilige Laune ihnen eingeben. Auf solche Männer dürfen wir Hoffnungen bauen."

Er schwieg; seine Hand griff wieder in die Tasten, und seine Gedanken lösten sich in Tonbilder auf. Ein tiefes B-Moll, in das die Skala sich hinabsenkt, entsteigt dem Instrument. Finster, gestaltlos braut und wogt es und ballt sich zusammen wie nächtliche Nebel. Alle Stufen (b, c, des es, f, ges, as) ertönen zugleich — wie muß das im gedämpften Orchester klingen! — und dazu markiert der Posaunenchor ganz leise in harten Harmonien eines jener aufsteigenden Dreiklangsthemen, wie sie die Natur dem menschlichen Geiste vorgebildet hat. Die Bewegung schwillt an, sie reißt immer neue, immer hellere Tonmassen mit sich, das Naturthema steigt und steigt, von den Posaunen in die Hörner und Trompeten. Schon hat es das lichtere B-Dur erreicht —: die Nacht wendet sich zum Morgen. Ein Glissando der Harfen und mit vollem A-Dur bricht die Sonne hervor. Ein Jubelhymnus begrüßt sie. Triolenketten in Terzen reihen sich aneinander. Wie glitzert alles und erwacht zu vielgestaltigem Leben! Der wundersame Spieler am Klavier weiß allen Tonreiz zu entfalten und die Klangfarbe jedes Instrumentes unverkennbar zum Bewußtsein zu bringen.

Ein herrlicher Sommertag ist angebrochen, ein Tag so recht zum Wandern. Und kaum sind wir auf einem Abschluß in Es-Dur angelangt, so setzt auch schon ein rüstiges Wanderthema ein, gesund, kernig und frohgemut. So etwa läßt Schumann seine beiden Gesellen in die Welt hinausschreiten. Erst bringen es die Streicher und Harfen, dann die Baßinstrumente, während Violinen und Bratschen es mit seiner Umkehrung bereichern. Alles Leben und Bewegung. Die kletternden Intervalle lassen keinen Zweifel darüber, daß es einen Aufstieg gilt,

eine Wanderung ins Hochgebirge. Zunächst geht es über sanfte Hügel und Voralpen. Von ferne ertönen Jagdhörner; der Wanderer freut sich auf den Schatten des Waldes, der ihn nun aufnimmt. Ein weiches C-Moll breitet sich aus, eine wohlige Melodie schöpft tiefen Atem, wiegt sich behaglich in ihrer Triole und nimmt sich im weitern Verlaufe das Wanderthema zum Gefährten. Manch stilles Plätzchen ladet zur Ruhe, doch der Fuß eilt vorwärts; nur von einer besonders schönen Stelle (As-Dur) kann sich der Blick nicht losreißen, und die Gedanken versinken in süße Träumereien. Am Rande eines munter rauschenden Baches führt der Weg dann aufwärts zum Wasserfall. Mit fabelhafter Bildkraft malt die Musik (Celesta, Harfen, Holzbläser, springende und glissierende Streicher ohne Bässe) das zu Staub zersprühte, herabstürzende Wasser, in dessen Farbenspiel sich dem Wanderer eine liebliche Erscheinung zeigt. Aus dem tropfenden, silbernen D-Dur wendet sich sein Thema nach H-Dur und durchschreitet nun blumige Wiesen, über denen bunte Falter schweben. Herdenglocken und die Klänge der Schalmei künden, daß die Alm erreicht ist.

Noch liegt hier oben — die Triolen des Anfangs sagen es deutlich — alles im Morgentau. Aus diesem stillen Frieden geht es nach kurzer Rast mit einem neuen Thema zu frischem Aufstieg. Die Tonart Es-Dur ist wieder aufgenommen, aber über Stein und Geröll, durch Dickicht und Gestrüpp muß sich der Wanderer den Weg bahnen. Es sind Irrwege, die erst nach vieler Mühsal zum Ziele führen. Oft stockt der Fuß, der Atem keucht; die Musik drängt in wilden Harmonien vorwärts, die Themen kreuzen sich, bis sich die Gletscherwelt in starrer, majestätischer Größe (D-Moll) auftut. Noch gibt es gefahrvolle Augenblicke am schwindelnden Abgrund, dann ist der Gipfel erreicht.

Den Mutigen lohnt ein erhebender Eindruck. Unter ihm liegen die Wunder der Welt — das Naturthema steigt in reinem F-Dur auf —, und in überschwenglicher Freude gibt er seinem Glücksgefühl Ausdruck. Den weiten

Blick, das Atherische der Luft malen die vibrierenden Geigen; in vollem C-Dur scheint die Sonne herab, und aus den Gedanken, die dies Erlebnis begleiten, webt es sich zusammen wie grandioser Hymnus des Dankes und der Bewunderung. Der Anblick wird zur innern Vision. Ist nicht jeder Mensch ein Wanderer im Leben? Und ist nicht jeder Sieg, den wir über uns oder andre erringen, ein Aufstieg, ein Überwinden von Hindernissen und Schwierigkeiten? Auch das ist symbolisch, daß dem Aufwärts stets das Abwärts folgt. Wie eine Vorahnung des Kommenden durchzieht des Wanderers Seele eine elegische Stimmung; das Sonnenthema verdüstert sich, Nebel steigen auf, wie sie die Nacht gebar, und das Orchester schildert die unheimliche Stille vor dem Sturm. Nur ab und zu der Schrei eines ängstlich flatternden Vogels. Dann zucken Blitze und das Gewitter bricht los. In die jagenden Streicher und Bläser, in das Heulen der Windmaschine, das Rollen der Pauken und das Prasseln der Trommel setzt die Orgel mit vollem Werk ein und vergrößert noch den Schrecken des mit allen modernen Mitteln dargestellten Naturereignisses.

Das Wanderthema erscheint nun umgekehrt, und in umgekehrter Reihenfolge auch führt uns der Abstieg in jäher Hast an den musikalisch gekennzeichneten Wegstrecken wieder vorüber. Als das Tal erreicht ist, hat sich das Unwetter allmählich gelegt. Die Sonne geht leuchtend in Ges-Dur unter, Trompeten, Posaunen intonieren ein feierlich-beruhigendes Thema, und die Orgel mischt ihre Klänge in das friedliche Abendbild. Der Heimgekehrte denkt mit Befriedigung an die Erlebnisse des Tages, die in ihm nachklingen. Was jene Stunde auf dem Gipfel ihm gegeben, kehrt nun in dem wärmern Es-Dur wieder, wie eine liebe, unverlierbare Erinnerung. Und noch einmal meldet sich das fröhliche Wanderlied, mit dem er morgens ausgezogen. Draußen liegt das Massiv des Gebirges im Dunkel, in dem man kaum seine Umrisse gewahrt. Die Nacht ist hereingebrochen und knüpft an den Anfang das Ende: tiefes B-Moll. — —

Längst schon hatte ich meinen Gast und alles um mich her vergessen. Mir war's, als hätte ich die Wanderung in eigner Person gemacht, Natur und Musik waren mir in eins verschmolzen. Jetzt schreckte mich die Stille aus meinen Träumen auf. Ich war allein. Vor mir, bis zum letzten Blatte umgewendet, lag die Alpensinfonie von Richard Strauß — — — — —

Der Morgen graute bereits. Ich löschte die Lampe und legte nachdenklich die Partitur beiseite. Was sich mir im Dämmer des Traumes gezeigt, wird es in Wirklichkeit dieselbe eindrucksvolle Gestalt annehmen? Wird nach der Uraufführung, die bevorsteht, das deutsche Volk um ein Meisterwerk reicher sein?

II.

Seit der „Domestica“, also seit mehr als zehn Jahren, hatte Strauß auf sinfonischem Gebiete geschwiegen. Als er nun nach so langer Pause, die ihn fast ausschließlich dem Theater zugewendet sah, wieder das Wort ergriff, war es nur natürlich, daß die musikalische Welt erwartungsvoll aufhorchte. Wir aber, die wir uns kritisch darüber äußern sollen, sind ganz und gar nicht in Verlegenheit. Nie war Strauß schlichter, klarer und bestimmter als in diesem Werk, nie hat er weniger Rätsel aufgegeben. Auch sind wir ja längst zu seinem Verständnis erzogen und stehen seiner Ausdrucksweise viel vertrauter gegenüber als vor zehn und zwanzig Jahren.

Vorweg will ich bekennen: es war ein großer, gewaltiger Eindruck. Ein Triumph der Schönheit, daß man wie berauscht davon war. Strauß hat mehr und mehr das Kämpferische seiner Natur verloren; er steht auf dem Gipfel des Lebens, seiner selbst bewußt, und hat nicht mehr nötig, nach Eigenart zu suchen. Das spiegelt sich in der Wahl des Stoffes wie in seiner Behandlung. Er läßt die Dinge auf sich wirken und formt die Klangbilder, die sie in ihm auslösen. In der Reihe der Straußschen Tondichtungen bedeutet daher die „Alpensinfonie“

wiederum ein Neues. So verschiedene dichterische Vorwürfe sich der Komponist gewählt hatte: immer stand bei ihm das Psychologische, die Beziehung auf das eigne Ich im Vordergrund. Das gerade unterschied ihn von den Programmusikern im engern Sinne. Ob er sich von einem Shakespeareschen Drama, einem Lenauschen Gedicht, einem Epos des Cervantes, einer Volkslegende, der Weltauffassung Zarathustras anregen ließ oder eigne Gedanken und Erlebnisse in Tönen gestaltete, immer wußte er das Zufällig-Konkrete zum Typischen umzudeuten und dabei doch in seiner Darstellungsart subjektiv zu bleiben. Daß seine Musik auch eine stark deskriptive Wirkungskraft besaß, war eine untergeordnete Eigenschaft, ein Hilfsmittel mehr. Als ob er sich mit den Menschen und den Problemen des Lebens innerlich abgefunden hätte, zieht nun Strauß in der „Alpensinfonie" die Natur selbst in den Kreis seiner Darstellung. An die Stelle lyrisch-dramatischen Erlebens ist die reine, objektive Naturbetrachtung getreten. Das unterscheidet die Sinfonie auch von Beethovens Pastorale, in der die subjektive Empfindung immerhin das Primäre ist.

Ein Kunstwerk steht um so höher, je mehr Absicht und Ausführung, Stoff und Darstellung sich decken. Nach diesem Grundsatz ist die „Alpensinfonie" eines der fabelhaftesten Kunstwerke. Die Zweckmäßigkeit der Mittel konnte nicht größer, ihre Anwendung nicht meisterhafter sein. Von Anbeginn steht das Massiv des Hochgebirges in greifbarer Plastik vor uns. Der Grundzug der Darstellung ist Größe, majestätische Erhabenheit. Wer aber die Alpenwelt zum Gegenstand der Darstellung nimmt, darf an ihrer Schönheit nicht vorbeigehen. Wie diese Schönheit sich bei Strauß in Wohlklang umsetzt, ist unbeschreiblich. Alles ist mit Wohllaut übergossen; nicht nur die lieblichen Szenen, der Sonnenaufgang oder die Herrlichkeit der Gipfelschau — selbst noch das Unwetter schildert den wilden Naturausbruch mehr als ein erhabenes denn als ein erschreckendes Schauspiel. Nirgends zu grelle Lichter, harte Farben oder krasse, verletzende Klangwirkungen.

Ein sattes Fortissimo, in das auch die im voraus bespöttelte „Windmaschine" aufgeht. Die Sturmszene mit der ihr voraufgehenden unheimlichen Ruhe ist in der Literatur ein Unikum, sie ist im höchsten Grade originell selbst in ihren Äußerlichkeiten. Was soll man aber zu den Wundern des Waldeszaubers, der blühenden Wiesen, der Gletscherwelt, des sanft sich niedersenkenden Abendfriedens sagen? Hier ist eine Macht des Klanges entfesselt, die ihresgleichen nicht hat und nur aus stark empfundenen Natureindrücken ihren Ursprung herleiten kann. Schönheit und Größe, sie sind indessen nicht die einzigen Merkmale der Partitur. Jene schon erwähnte Objektivität — oder, wenn man lieber will: Realistik — der Darstellung mußte auch die Thematik des Werkes bestimmen. Auffallend ist das Vorwalten kühler Dreiklangthemen. Wen diese Gradlinigkeit und die dadurch bedingte Verwandtschaft mit Tongedanken früherer Meister befremdet oder gar stört, möge bedenken, daß auch hierin wieder der sichere Instinkt des Genies sich offenbart, der die Übereinstimmung von Stil und Stoff zu finden vermochte. Auch die Form des Ganzen war durch den Inhalt gegeben. Ein Tag im Hochgebirge: Anfang und Ende tauchen auf und versinken in das gleiche Dunkel der Nacht; in der Mitte steht hell strahlend der mühevoll erklommene Gipfel. Bewundernswert sind die Verteilung der Farben, der Aufbau, die Kunst der Steigerung. Da Strauß den Zusammenhang mit der absoluten Musik nie ganz aufgibt, könnte man auch die sinfonische Form zugrunde legen. Der Aufstieg mit seiner langsamen Einleitung (Sonnenaufgang) wäre dann der erste Satz, die Eindrücke von Wiese und Alm das Andante, der frei gestaltete dritte Satz zerfiele in die Abschnitte „Gletscher", „Gipfel", „Elegie" und „Vision", und das Finale schilderte den Abstieg im Gewitter und klänge (vergleiche Pastorale) in den Abendfrieden aus.

Man kann von der „Alpensinfonie" nicht reden, ohne der aufs höchste gesteigerten orchestralen Technik zu gedenken. Unabhängig von ihrer malenden Kraft, ihrer Erhabenheit

und ihrem materiellen Wohlklang, ist diese Sinfonie ein artistisches Phänomen erstaunlichster Art. Strauß, der sich dreißig Jahre hindurch nach dieser Richtung entwickelt hat, steht hier selbst auf einem Gipfel. Mit welcher Kühnheit er die Farben mischt, wie er mit absoluter Sicherheit für alles, was er darstellt, die zutreffendsten, suggestiven Klänge findet (Wasserfall, die eisig glitzernde Fläche des Gletschers, die Ruhe vor dem Sturm!), das muß man gehört haben, um es für möglich zu halten. Hier kommt man nicht mit dem Begriff „deskriptive Musik" aus. Das sind die Dinge selbst, das ist Darstellungskunst, die jedem Musiker Freude und Bewunderung entlockt.

Die „Alpensinfonie" wird nun in alle Lande hinausziehen. Nur auf dem Boden deutscher Kunst konnte sie erstehen. Über ihre Stellung in der Geschichte wird die Zukunft entscheiden; für uns ist sie jedenfalls das erste und einzige hochaufragende Denkmal aus der jüngst durchlebten Epoche des Weltkrieges. 28. X. 15.

Karl Prohaska.

„Frühlingsfeier".

Von dem Wiener Karl Prohaska wußte man bisher nicht viel mehr, als daß er Kompositionslehrer an der k. k. Akademie der Tonkunst und Verfasser eines preisgekrönten und dennoch bereits in Wien und Hamburg erfolgreich aufgeführten Chorwerkes sei. So wirkte es wie eine Überraschung, als uns neulich die Singakademie mit diesem Mann und seiner „Frühlingsfeier" bekannt machte. Da hörte man einmal wieder die Sprache des geborenen Epikers, der mühelos die oratorischen Mittel beherrscht, streng polyphone Formen aufbaut und sich in ihnen doch als durchaus modern empfindender Musiker ausdrückt. Schon die Textwahl zeigt einen sichern Blick, der, ungeblendet von literarischem Vorurteil, in Klop-

stocks Ode den musikalischen Kern erkennt und ihn aus aller Begrifflichkeit herausschält. Zuweilen überspannt die Inbrunst, mit der der dichterische Gedanke ergriffen ist, den Ausdruck; dann setzt Prohaska Wiederholungen und gewaltsame Steigerungen auch dorthin, wo ein einziger Gipfelpunkt größer, monumentaler gewirkt hätte. Aber in dieser Musik pulst doch ein leidenschaftliches Temperament, hier waltet, neben einer fast unbegrenzten Meisterschaft im Technischen auch Phantasie. Prohaskas Stärke sind die Chöre. Das prächtige, doppelchörige Halleluja gemahnt an Händel und Brahms; der von Harfen und dem Pizzicato der Streicher begleitete Frauenchor in Ges-Dur ist von eignen koloristischen Reizen; die Schilderungen der Naturvorgänge wirken originell infolge der vielfach neuen tonmalerischen Verwendung der Singstimmen. Da rauschen die Ströme des Lichts, wirbeln die Winde, da hebt sich der Strom, beugt sich der Wald, senkt sich der Bogen des Friedens oder zuckt der Blitz, daß man es zu sehen vermeint. Farbloser, unplastischer sind die Soli, doch nicht stimmungslos. Ich verweise nur auf das „Vater, du zürnest nicht!" oder die wundervolle Stelle: „Immer dunkler wird die Nacht und voller von Segen", wo durch die modulatorische Wendung von B- nach G-Dur (C- nach A-Dur) die beabsichtigte Wirkung erreicht wird. Im allgemeinen ist die Harmonik des Werkes von schroffer Kühnheit, die nicht immer „schön" klingende Instrumentation oft sehr gewagt. Den Singstimmen mutet Prohaska an Beweglichkeit, Treffsicherheit und Tonlage das Äußerste zu. —

27. II. 18.

Friedrich Klose.

„Sonne-Geist".

In einem ihrer Abonnementskonzerte trat die Singakademie für einen lebenden Meister ein, der seiner ganzen Bedeutung nach in Berlin noch kaum gewürdigt

werden konnte: für Friedrich Klose. Weder seine D-Moll-Messe noch die „Wallfahrt nach Kevlaar“ noch der „Festgesang Neros“ sind in hiesigen Konzerten aufgeführt worden; an seiner Oper „Ilsebill“ ist die Staatsbühne unbegreiflicherweise noch immer vorbeigegangen. In Süd- und Westdeutschland, in der Schweiz ist Klose weit angesehener. Er hat in größern Abständen nur wenige Werke geschaffen, aber Werke, mit denen er sich als Tonsetzer in die erste Reihe der Zeitgenossen gestellt hat. Seine künstlerische Persönlichkeit ist nicht leicht zu umschreiben. Kloses Melodie ist zu sehr aus allen Kanälen der Neuzeit gespeist, um ausgeprägt individuellen Charakter zu tragen, und hinter die blendende Technik und absolute Beherrschung des formalen Gestaltens, hinter die eigenartig geistreiche Verwendung der Mittel scheint auf den ersten Blick das Persönliche der Erfindung zurückzutreten. Auf der andern Seite ist das Ringen nach poetischem Ausdruck ein bestimmender Wesenszug dieses Komponisten. Er will dichten, nachdichten in Tönen, dabei von einem starken Trieb zum Dramatischen beherrscht. Aber selbst in der „Ilsebill“, die er selbst eine „dramatische Sinfonie“ nennt, geht er nur bis an die Grenze der Oper, in seinem Schaffen sich gleichsam zwischen Bühne und Konzertsaal bewegend. Aus diesem Drang nach sinnlich-lebendiger Veranschaulichung ist auch das neuste Werk Kloses hervorgegangen, der 1914 entstandene „Sonne-Geist“.

Alfred Momberts der Komposition zugrunde liegende Dichtung ist eine Ausgestaltung des Sonnenmythos, die altindische und abendländische Elemente in eigentümlicher Weise zu einem Traumspiel verbindet. Sonne erscheint hier als Jüngling. Die himmlische Weltenmutter, von einem schönen Stern erkannt, gebiert in dämmernden Räumen die Himmelsblume, deren Samen ein heiliger Baum entsprießt. Baum und Himmelsstrom erzeugen „am ersten Morgen einer neuen Welt“ das strahlende Sonnenkind. Im weitern Verlauf des Dichtwerks wird in mystischen Vorgängen die Doppelnatur des Sonnegeistes ver-

anschaulicht, den es in glühender Leidenschaft bald erdwärts zur klagenden Nymphe, bald wieder zur „Himmlischen" in seine astrale Heimat zieht. Dies kosmische Wechselspiel, in dem Sonne dem Dichter zum Sinnbild des Menschengeistes wird, endet erst, wenn einst „Traum auf alle Welten fällt".

Man wird den dichterischen Eigenwert in Momberts Traumspiel nicht verkennen und doch in Zweifel sein dürfen, ob sich dem Tondichter hier ein durchweg günstiger Stoff geboten hat. Das ist alles sehr tief, sehr poetisch, aber in der Diktion nicht selten schwülstig und überspannt, ohne jene Klarheit und Plastik, die gerade das vertonte Wort zu seiner Wirkung braucht. Eine dem Musiker gefährliche, abstrakte Gedankenlyrik. Man kann aber begreifen, was den Koloristen Klose daran gelockt hat. In leuchtenden, weichen, außerordentlich differenzierten Farben malt er, im besondern mit den Mitteln des Orchesters, bildhaft die mystischen Vorgänge: die Geburt des Lichtes aus nächtlichem Weltdunkel, den Sturz der Gestirne, den Reigen der Himmlischen, den Aufmarsch der Sternbilder (mit der humoristischen Cappella-Episode), die klagende Nymphe an der Quelle. Auch in diesem Werke ein Meister des Satzes, ein kühner, interessanter Harmoniker (z. B. in dem Chor mit dem als Orgelpunkt durchgehaltenen c der Soprane), ein kraftvoller Rhythmiker. Höhepunkte sind der wundersame Des-Dur-Satz („Nacht ist, es rauscht ein Strom"), die Morgenstimmung zu Beginn des zweiten Teiles, der Gesang der Nymphe (durch den Klang einer Baritonflöte versinnlicht), der Epilog des einsam anbetenden Hirten. Durch alle Glieder des Werkes zieht sich bindend und leitend das geistreich abgewandelte Sonnemotiv.

26. III. 19.

IV.

Persönlichkeiten.

Richard Strauß.

Zu seinem 50. Geburtstag.

In der kritisch-ästhetischen Literatur der jüngsten Vergangenheit ist es oft bedauert worden, daß die moderne Musik der großen, führenden Persönlichkeiten entbehre; daß uns Meister fehlten, wie sie die Vergangenheit in so reicher Zahl besessen, Künstler, die Werke von unbestrittener Neuheit und Bedeutung schufen und schon zu ihren Lebzeiten die Verehrung und Dankbarkeit aller auf sich vereinigten. Wir beneideten — und nicht mit Unrecht — die Epoche der Wiener Klassiker und die der Romantiker, nicht weniger die Zeitgenossen der Wagner, Liszt, Brahms, Verdi, Bruckner, die sich mit Begeisterung und ehrlicher Überzeugung für etwas Großes, Gewaltiges einsetzen konnten. Um uns war es leer geworden; die Entwicklung schien nach Wagner in eine Sackgasse geraten, die Produktionskraft der Musiker nach einer Zeit üppigster Blüte unheilbarer Erschöpfung verfallen zu sein. Was an Komponisten von stärkerer, schöpferischer Begabung auftauchte, trug die Züge des Epigonentums oder sah sich auf die Bewunderung in sich abgeschlossener Parteikreise angewiesen.

Das letzte Jahrzehnt etwa hat nun in dieser Beziehung eine höchst bemerkenswerte Wandlung gebracht. Man blickt wieder hoffnungsfreudiger in die Zukunft, im Reiche der Tonkunst sprießt und grünt es wieder an allen Enden, und wenn wir auch durch Vergleiche mit der Vergangen-

heit dem Urteil der Geschichte nicht vorgreifen mögen: es gibt doch wieder Männer, an die die Allgemeinheit glaubt, von denen sie das Beschreiten neuer, aussichtsreicher Bahnen erwartet. Einer aber, der einst auf dem äußersten Flügel des Fortschrittes kämpfte, ist fast unmerklich in das Zentrum des musikalischen Empfindens gerückt: Richard Strauß, der Schöpfer eines neuen Typs der Instrumental- und Bühnenmusik. Ihm vor allen andern danken wir es, wenn wir die Freude am Neuen nicht mit Preisgabe überkommner Anschauungen und Überwindung der eignen Geschmacksregung zu erkaufen brauchen, wenn wieder neue Möglichkeiten sich bieten, die Fortbildung des musikalischen Ausdrucks auf eine breite, der Allgemeinheit zugängliche Basis zu stellen, und wenn die Verehrung und Begeisterung für eine faszinierende Persönlichkeit heute unserm Musikleben wieder einen höheren Aufschwung gibt.

Strauß hat sich diese Stellung nicht leicht errungen. Zu den Hemmungen, die allem Neuen in der Kunst entgegenwirken, kamen für ihn noch solche außerkünstlerischer Natur. Der halb verträumte, halb draufgängerische Meister hat nie aus seinem Herzen eine Mördergrube gemacht, ist offen und rückhaltlos ein Kufer im Streit, für seine Ansichten eingetreten und stets in stolzer Unbekümmertheit seines Weges gegangen. Selbst das Geld, das sonst doch die Arme der Götter herbeizurufen pflegt, ihm hat es den Erfolg in gewissen Kreisen erschwert. Neid und Mißkunst verzeihen es ihm nicht, daß er zu Wohlstand gelangt ist. Man übersieht nur dabei, daß seine „Geschäftstüchtigkeit", wo es sich um seine Kunst handelt, niemanden etwas angeht, und daß Strauß mit seiner eignen zugleich die Sache der ganzen Musikerschaft geführt und Verhältnisse geschaffen hat, die den kommenden Generationen zum Segen gereichen werden. Alle Feinde, die ihm erwuchsen, haben es denn auch nicht hindern können, daß sein Genie sich siegreich durchgesetzt hat. Und heute, wo Strauß sein fünfzigstes Lebensjahr vollendet, feiern ihn In- und Aus-

land als den musikalischen Repräsentanten unsrer Zeit, als den bedeutendsten lebenden Tonsetzer, dessen Gestaltungskraft und technische Überlegenheit selbst von den prinzipiellen Gegnern seiner Richtung nicht mehr bestritten werden.

So ständen wir denn heute als Gratulanten vor ihm und haben doch eigentlich nur uns selber Glück zu wünschen. Fünfzig Jahre! Man muß es sich ausrechnen, daß Richard Strauß am 11. Juni 1864 geboren wurde, um es zu glauben. Denn Jugendlichkeit ist das hervorstechende Merkmal seines Wesens, das Geschenk, das die Götter vor allem ihm in die Wiege gelegt haben. Jugendlich ist seine Musik in ihrem hinreißenden Schwung und ihrem lebendigen, keine lahmen Stellen duldenden Flusse; jugendlich die schlanke, aufrechte Gestalt, das Impulsive der Reden und Gesten. Jugendlich auch seine anfeuernde Art zu dirigieren, wie die Arbeitskraft und das alle Gebiete des Lebens umspannende Interesse, die Unermüdlichkeit, mit der er nach durchreister Nacht und stundenlanger, anstrengender Orchesterprobe zur Skatkarte greift, um seinen rastlos arbeitenden Geist im Spiele abzulenken. Wie ein Sturmwind ist Richard Strauß einst in das Kunstleben seiner Zeit gefahren; und noch immer hat seine ihrem ganzen Wesen nach dionysische Kunst, die unablässig nach neuen Formen und Ausdrucksmitteln sucht und in Charakter und Anlage der Werke sich jedesmal neue Probleme stellt — noch immer hat sie etwas Eruptives und frischt die Atmosphäre unsrer im Technischen fast erstickenden Zeit wie ein reinigendes Gewitter auf. Nur wenn man sich die Reife der Meisterschaft und der Lebensauffassung vergegenwärtigt, die aus Straußens Werken sprechen, wenn man die minutiöse Sorgfalt gewahrt, mit der diese gewaltigen Tonbauten aufgeführt sind, kommt einem zum Bewußtsein, daß hier die Ernte einer reichen Erfahrung, eines arbeiterfüllten Lebens aufgespeichert liegt.

Geburtstage sind Familienfeste. Selbst Männer, die der Nation gehören, an die die ganze Welt einen An-

spruch erhebt, sucht unsre Vorstellung an solchem Tage gern im heimischen Kreise auf. Auch Richard Strauß steht nicht allein. Seinem einzigen Sohn ein liebevoll besorgter Vater, an der Seite seiner „Gefährtin", der ersten Verkünderin seiner Gesänge, lebt er seit Jahren abwechselnd in Berlin und auf seiner in der Nähe seiner Vaterstadt München bei Garmisch gelegenen Besitzung. Dort sind die letzten seiner Werke zur Vollendung gelangt, und schon reifen wieder neue, weitgreifende Pläne ihrer Ausführung entgegen. Was solches Sinnen und Schauen zutage fördert, hat seine Bedeutung außerhalb von Raum und Zeit. Der Mitwelt aber darf es unbenommen sein, wo immer der Anlaß sich bietet, auch des Menschen zu gedenken und den Dank für so viel Schönes, das unsern Besitz und unsre Hoffnungen mehrt, in die besten aller Wünsche zusammenzufassen. 11. VI. 14.

Jacques Offenbach.

Zu seinem 100. Geburtstag.

Der 21. Juli 1919 war für die musikalische Welt — und ganz besonders für die Welt des Theaters — ein frohes Gedenkfest. Auf diesen Tag fiel der 100. Geburtstag Jacques Offenbachs, und in allen zivilisierten Ländern feierte man, sei es auch nur in Zeitungsartikeln, den Meister als eine historisch denkwürdige Erscheinung. Seine Werke kamen häufiger als sonst auf den Spielplan, ja es gab Bühnen (wie das Züricher Stadttheater), die aus diesem Anlaß sein Schaffen in größerm Umfang wieder lebendig zu machen versuchten und damit dem Toten gewiß die schönste und würdigste Ehrung bereiteten. So erinnerte man sich dankbar eines Mannes, der mehr als andre Witz, Frohsinn heitere Laune verbreitet, die Menschen lachen und damit glücklich gemacht und

doch bei Lebzeiten, trotz aller Erfolge, die rechte Würdigung nicht gefunden hat.

Wie das gekommen, ist nur zu wohl begreiflich. Das Leichte, Gefällige, der Unterhaltung Dienende gilt in der Kunst als minderwertig. Offenbach schrieb für den Tag und aus der Stimmung des Tages heraus. Und doch lebte auch in ihm der Ehrgeiz des echten Künstlers. Die ernstern Berufsgenossen, die schwerer zu ringen hatten, sahen auf ihn als auf einen Schädling herab. Die Kritik und ein großer Teil des Publikums stimmten mit ein. War doch das Gebiet, das Offenbach bepflanzte, damals noch neu. Die humoristische Ausdrucksfähigkeit der Musik war bis dahin beschränkt gewesen und nur gelegentlich hervorgetreten. Er steigerte sie zur Ausgelassenheit, und er erst entdeckte die Fähigkeiten der Musik zu parodistischem und satirischem Ausdruck. Auf diesem Gebiete war er genial und originell. Auch der Umstand, daß Offenbachs Musik an literarisch minderwertige, nicht selten frivole, auf das Amüsement der Menge berechnete Textbücher gebunden war, trug dazu bei, sein Schaffen zu diskreditieren. Endlich taten Neid und Mißgunst gegen den erfolgreichen Komponisten und geschäftstüchtigen Theaterdirektor das ihrige, das Urteil zu trüben und für seine künstlerische Bedeutung blind zu machen.

Nach seinem Tode ist ein völliger Umschwung eingetreten. Immer mehr Musiker von Rang und Namen ergriffen die Partei Offenbachs; der verächtlich moralisierende Ton der Kritik schlug allmählich in Anerkennung, dann in Bewunderung, ja Begeisterung um, und das Publikum brauchte sich nicht mehr zu schämen, an Offenbachiaden Gefallen zu äußern. Seine Werke wurden klassisch. Es ist tragisch, daß Offenbach, der schwer unter der Geringschätzung seines Künstlertums litt, diese Wandlung nicht mehr erlebt hat.

Daß wir jetzt anders über Offenbach denken, liegt einerseits daran, daß sich sein Genre, die Operette, inzwischen Daseinsberechtigung erkämpft hat, daß wir sie nicht mehr als einen Bastard der dramatischen Kunst,

sondern als eine besondre Gattung, als eine volkstümliche Abart der Komischen Oper betrachten. In der Operette aber überragt Offenbach turmhoch alles, was nach ihm gekommen ist. So erscheint jetzt als Gipfel, was einst als Tiefstand, als ein Symbol des Verfalls galt. Anderseits aber haben wir in Offenbach, unabhängig von dem literarischen Niveau seiner Werke, den Musiker schätzen gelernt. Es erscheint heut unbegreiflich, daß die Erfindungskraft, der Erfindungsreichtum, die Originalität dieses Komponisten je übersehen werden konnten! In Paris wurde er einmal der Mozart der Champs Elysées genannt. Gewiß trennt ihn ein weiter Abstand von aller ernsten und tiefen Kunst, und wir wollen aus Vorurteilslosigkeit nicht in den entgegengesetzten Fehler verfallen, Offenbach nun etwa zu überschätzen. Sein Schaffen ist auch ungleich; vieles aus spätrer Zeit und manches selbst in den reifsten Partituren ist Handwerk und verdankt lediglich praktischen, um nicht zu sagen geschäftlichen Bedürfnissen seine Entstehung. Aber gerade das Beste an ihm zeigt, daß weder das Ethos noch der Ernst eines Kunstwerkes einen Maßstab für die Beurteilung abgibt, und daß man das Stoffliche nicht mit dem Artistischen verwechseln darf. Man kann in einer Fuge, einer Sonate, einer Sinfonie oder Oper seicht und langweilig, in einem Couplet oder Walzer geistvoll und bedeutend sein. Die heitere Kunst ist sogar weit eher ein Prüfstein der Persönlichkeit, weil in ihr nicht, wie in der ernsten, Bedeutung vorgetäuscht werden kann. Hier gilt es Farbe bekennen, hier kann Mangel an Erfindung nicht durch verstandesmäßige Arbeit vertuscht werden, hier heißt es, mit barer Münze zahlen. Und Meister Jacques hat stets mit barer Münze gezahlt. Daß er aus dem Grunde allein schon ein genialer Musiker genannt werden muß, darüber kann ein Zweifel nicht mehr bestehen. Wir sehen heut in Offenbach nicht nur mehr den musikalischen Spaßmacher, nicht den Geschmacksverderber, der seine Gaben mißbraucht und das künstlerische Niveau herabgezogen, sozusagen die öffentliche Sittlichkeit ge-

fährdet hat. Nach ihm ist Schlimmres gekommen! Wir haben gelernt, seine in burleske Formen gekleideten Absichten besser zu begreifen, wir sind uns bewußt geworden, daß auch eine Kunst, die Menschen im Theater amüsiert und sich an weiteste Kreise wendet, sehr wohl ihre Berechtigung haben kann. Damit soll keineswegs etwa dem lustigen Kitsch, der Trivialität der Varieté- und Operettenschablone das Wort geredet sein. Es wird eben immer darauf ankommen, ob solchen Werken künstlerische Bedeutung innewohnt. Bei Offenbach aber ist das in hohem Maße der Fall. Er hat die Schwächen einer dekadenten Zeit gegeißelt, hat, als sie sich zu überleben drohte, die Unnatur der ernsten, sogenannten großen Oper auf seine Weise bloßgestellt, darin nicht nur ein Zeit-, sondern auch ein Kampfgenosse Richard Wagners. Neue Beispiele hat er freilich nicht aufgestellt, nicht gezeigt, wie man es besser machen solle; seine Waffen waren der Witz, der Spott, die Satire. Das alles aber hat er mit so viel Liebenswürdigkeit und Anmut, mit solcher Treffsicherheit vollbracht, daß wir ihn unbedenklich zu den schöpferischen Geistern rechnen dürfen.

Was Offenbach geworden, ist das Produkt seiner spezifischen Begabung und der Zeitumstände, deren Einflüssen er unterlag. Sohn eines jüdischen Kantors (die Familie stammte aus Offenbach, hieß aber eigentlich Eberst), ein Kölner Kind mit dem lebensfrohen Temperament des Rheinländers, kam er frühzeitig nach Paris und akklimatisierte sich beinahe vollständig. Die künstlerischen, politischen und sozialen Verhältnisse des zweiten Kaiserreichs, die Lockerung der Sitten und die staatliche Korruption schufen dann den Boden, auf dem seine Kunst erblühen konnte. Seine Werke, die ein so eigentümliches Gemisch von deutschem und gallischem Wesen aufweisen, haben dadurch zugleich die Bedeutung kulturhistorischer Dokumente erhalten.

In Paris dauerte es geraume Zeit ehe Offenbach seinen Weg, seine eigentliche Bestimmung fand. Der junge Konservatorist spielte zunächst als Cellist im Orchester der

Opéra Comique mit. Dann erhielt er die Stelle eines Kapellmeisters am Théâtre Français, wo er für die Zwischenaktsmusik zu sorgen und die nötigen musikalischen Einlagen zu schreiben hatte. Viele seiner Erstlingswerke sind dort entstanden, z. B. das hübsche Lied des Fortunio auf einen Text von Musset. Das Lied war aber zu schwer für den Schauspieler und mußte fortbleiben. Offenbach, der es selbst sehr liebte und zu seinen besten Erfindungen rechnete, hat es dann später zum Mittelpunkt seines Einakters „Fortunios Liebeslied" gemacht. Auch arbeitete er gemeinsam mit andern (in Flotows „Martha" soll verschiedenes von ihm herrühren). Inzwischen hatten Romanzen von ihm die Runde in Paris gemacht, während er Cellostücke mehr für den eignen Bedarf zu Konzertzwecken schrieb. Mehrere dramatische Versuche blieben erfolglos. Sein sehnlichster Wunsch war, sich die Komische Oper erschlossen zu sehen. Der Wunsch ist ihm nie erfüllt worden. Als sein letztes Werk, „Hoffmanns Erzählungen", erschien, hatte ihm der Tod die Augen geschlossen.

Im Jahre 1855 war ein Theater in den Champs Elysées zu vermieten. Offenbach, der vergebens gesucht hatte, auf andern Bühnen Fuß zu fassen, übernahm es und gründete dort die Bouffes Parisiens. Er war nun unabhängig, hatte sein eignes Theater und konnte seinen Tatendrang befriedigen. Der Saal war so klein, daß die Pariser ihn spöttisch die „Bonbonnière" nannten. Aber das Theaterchen war allabendlich ausverkauft, und die elegante Welt drängte sich zu den Aufführungen, denn eine neue Kunst tat sich auf. Offenbach gab hier mit unglaublichem Erfolge seine ersten Einakter. Man hat ihn den Vater der Operette genannt. Das ist insofern nicht richtig, als schon vor ihm Hervé ähnliche Werke auf die Bühne gebracht hat. Mit einer Musik, die der Kritiker Janin verächtlich „musiquette" nannte. Offenbach, der selber übrigens seine Stücke niemals Opérettes, sondern Opéras bouffes betitelt hat, zeigte bald, daß er in diesen knappen Rahmen nicht einzuspannen war.

Anfangs mußte er sich auf drei bis vier Rollen ohne Chor und auf kleines Orchester beschränken, da er nur dafür die Konzession besaß. Als er einmal eine fünfte Person hinzunahm, wurde die Vorstellung verboten. Aber er wußte sich zu helfen und machte aus der fünften eine stumme Figur, die nur grimassierte und im Dialog Zettel aus der Tasche zog, auf denen die Antwort im voraus geschrieben war. Ein echt Offenbachscher Witz. So hatte er die Lacher auf seiner Seite.

Mit dem 1859 geschriebenen „Orpheus in der Unterwelt" beginnt Offenbachs große Zeit. Inzwischen waren die Bouffes Parisiens in den Passage Choiseul übersiedelt. Auch hier ein verhältnismäßig kleines Haus. Man muß die Pariser Boulevard-Theater kennen, um den Offenbachstil und seine Wirkungsmöglichkeiten recht zu verstehen. Er ist durchaus auf intime Räume, auf enge Fühlung zwischen Darstellern und Publikum, auf Rampenwirkung berechnet. Man begreift dann auch, weshalb in unsern heutigen Theatern so manches verpufft oder vergröbert wird. Immerhin konnte Offenbach nun ein reicheres Personal beschäftigen, Chor und Ballett zu Hilfe nehmen und durch Szenerie und Ausstattung seinen Darbietungen erhöhte Reize geben. Er tat es mit ebensoviel Geschick als Erfolg. Er war der geborene Direktor und Regisseur, immer auf Neues und Wirksames bedacht, unerbittlich streng in der Durchführung seiner künstlerischen Absichten. Nebenbei findig in der Entdeckung geeigneter oder junger, ausbildungsfähiger Talente. Und er stellte Anforderungen, denn er brauchte ausgezeichnete Darsteller, die zugleich geschulte Sänger waren!

Hatte Offenbach in den Einaktern durch Anmut und volkstümliche Schlichtheit gewirkt und den Ton einer harmlos genießenden Gesellschaft getroffen, so geht er jetzt zu gewürzterer Kost über, wird pikant, witzig und aktuell. 1858 war in der Großen Oper Glucks „Orpheus" wieder aufgenommen mit der Viardot in der Titelpartie. Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt" ist die Antwort darauf, das höhnisch-neckende Echo. Der parodistisch-sati-

rische Stil war damit gefunden. Das Publikum stutzte zunächst und verstand die Persiflage nicht. Erst als Janin Lärm schlug und gegen die Verulkung der antiken Götterwelt eine gehässige Kritik schrieb, ging den Leuten ein Licht auf, und nun war der Erfolg entschieden. Es folgten „Die schöne Helena", „Blaubart", „Die Großherzogin von Gerolstein", „Pariser Leben". Offenbach stand auf der Höhe seines Ruhms. Die Theater rissen sich um seine Stücke, seine Premieren waren gesellschaftliche Ereignisse, Kaiser, Könige und Fürsten wurden Gäste seines Theaters, und in Wien und Berlin beeilte man sich, den übel beleumdeten, aber gefeierten Komponisten und seine Werke bei sich aufzunehmen.

Der Krieg von 1870 machte der Herrlichkeit ein Ende. Der Unermüdliche schrieb Werke auf Werke — im ganzen deren 102 — darunter noch Perlen wie „Die Banditen", „Périchole", „Die Prinzessin von Trapezunt", „Madame Favart" — aber es war doch ein Abstieg, und allmählich trat ein merkliches Nachlassen der Erfindungskraft ein. Nur am Ende seines Lebens rafft sich der Meister noch einmal zu einer großen Tat auf: er schreibt seine Oper „Hoffmanns Erzählungen". Langsam reift das Werk heran, liebevoll gehegt und gefördert. Offenbach gibt darin sein Bestes, Innerlichstes. Er erinnert sich seiner deutschen Jugend, wird Romantiker und erhebt sich in der Dämonik des letzten Aktes zu einer dramatischen Ausdruckskraft, die ihm niemand zugetraut hatte. Schwer an der Gicht leidend, fast ein Gerippe schon, läßt er sich in die Proben tragen. Dem Traum seines Lebens winkt Erfüllung: ein Erfolg in der Oper. Man wird ihn ernst nehmen. Aber noch ehe es zur Aufführung kommt, bevor die Instrumentation nach der Skizze ausgeführt ist, nimmt ihm am 5. Oktober 1880 der Tod die Feder aus der Hand.

* * *

In den harmlosen Einaktern hatte sich Offenbach nur von einer Seite seines Wesens gezeigt. Hier fußt er bald auf dem deutschen, bald auf dem französischen Singspiel, immer formvoll, zierlich, nicht selten sentimental. Ganz ein Eigener wird er erst in den dreiaktigen Werken parodistischen Stils. In den Textdichtern Crémieux, Ludovic Halévy, Meilhac fand er kongeniale Mitarbeiter, die vor drastischen Mitteln nicht zurückscheuten und es verstanden, indem sie Helden karikierten und den Sinn und die Moral alter Überlieferungen auf den Kopf stellten, durch Verspottung des Ehrwürdigen die Lachlust zu wecken. Ihr Prinzip war die Erschütterung jedes Autoritätsglaubens — ganz aus dem Geiste der Zeit heraus. Geschichte, Staat und Gesellschaft mußten dazu herhalten. Im „Orpheus" wird der antike Mythos lächerlich gemacht, in der „Helena" die griechische Heldensage und die moderne Ehe, im „Blaubart" die Märchenwelt, in der „Genoveva" die mittelalterliche Romantik, im „Pariser Leben" die Großstadt und das Ausstellungswesen, in den „Banditen" die Polizei und die Staatsautorität, in der „Großherzogin" die Kleinstaaterei, die Frauenpolitik, der Militarismus und der Aufstieg Preußens nach 1866. In diesem Fall glaubte sogar die Zensur einschreiten zu müssen und veranlaßte die Verfasser zu Änderungen. Aber das Stück wurde trotzdem verstanden und bildete, mit der berühmten Hortense Schneider in der Titelrolle, die größte Attraktion der Pariser Ausstellung von 1867, die von allen Fürsten der Erde besucht wurde. Das Eigentümliche an diesen Parodien war, daß sie der naive Zuhörer als harmlosen Ulk auffassen konnte und nur der Tieferblickende erkannte, was eigentlich gemeint war.

Zu den Mitteln der Librettisten gehörte vor allem der Anachronismus. Unter der Maske antiker Gestalten bargen sich lebende Menschen, die jeder kannte, unter legendären Vorgängen allerhand Aktualitäten. Den Anachronismus, der sich auch auf das Kostüm erstreckte, verwendet auch Offenbach, wenn er schalkhaft im „Orpheus" Gluck, in der „Helena" Rosinis „Tell", in „Pariser Leben" Mozart, in

der „Großherzogin" Meyerbeer, in der „Prinzessin von Trapezunt" Halévys „Jüdin" zitiert. Im übrigen waren seine Mittel mannigfacher Art.. Er persifliert die große Oper in Form und Stil. Er karikiert die Stretta, das unsinnige Wiederholen von Textworten, das Koloratur- und Formelwesen. Zuweilen bricht er auf einem Quartsextakkord ab und läßt seine Solisten in eine ulkige Kadenz verfallen, so wenn die Helena im Schäfer den Paris erkennt und sich von den Worten „Das ist der Apfelmann" nicht trennen kann. Das Versöhnliche in der Musik sind die vielen wundervollen Stücke, die auch in diesen Parodien nicht fehlen und oft dicht neben den extravaganten Stellen stehen. Ich verweise, um nur einige Beispiele zu geben, auf die Auftrittsarie der „Helena", das Lied des Prinzen in der „Trapezunt", den Brief der Metella in „Pariser Leben", die Erzählung des Paris und den unbeschreiblich charmvollen Todesgesang der Euridice „La mort m'apparait souriante". Als Humorist und Satiriker mußte Offenbach vor allem durch den Rhythmus wirken. Die Charakteristik und Originalität seiner rhythmischen Eingebungen ist fast noch genialer als der Reichtum seiner melodischen Erfindung. In welchem Grade auch sein Orchester die Wirkungen unterstützt, wissen alle Kenner seiner Partituren. Offenbach ist auch in der Instrumentation ein Meister und erreicht mit wenig Mitteln stets das Gewollte und Treffende. Da Offenbach im Gegensatz zu den Komponisten der modernen Tanzoperette dramatisch schafft, d. h. aus der Situation und dem Charakter der handelnden Personen heraus, da bei ihm alles genau berechnet und sinnvoll ist, wird man gut tun, sich jeder Modernisierung, jedes Aufputzes zu enthalten und seine Parodien so zu geben, wie sie geschrieben sind, weil sie nur so verstanden werden und zweifellos auch heut noch am stärksten wirken.

Eine dritte Gruppe von Werken umfaßt die Possen und Ausstattungsstücke, bei denen der Meister die Musik mehr zu geschäftlichen Zwecken als aus innrer künstlerischer Anregung geschrieben hat. Da begnügte er sich mit der Routine und verausgabte sich nicht allzusehr, wenn-

gleich auch diese Partituren, die schnell in Vergessenheit gerieten, seinen unverkennbaren Stempel tragen. Das war Tagesware. Verschollen und nicht mehr zum Leben zu erwecken sind auch — bis auf „Hoffmanns Erzählungen" — die ernsten Opern. Nicht allein, daß Offenbach, auf seinem Gebiet ein Neuerer, in der Oper durchaus am überkommnen Stil haftete — schon die veralteten Texte wären heut auf der Bühne unmöglich. Und doch findet sich gerade in diesen Opern oft ganz hervorragend schöne Musik, um die es eigentlich schade ist.

Offenbach, als Mensch eine sympathische, in seiner Herzensgüte und Reinheit des Charakters liebenswerte Erscheinung, war auch im Leben nicht ohne Witz. Einst meinte er zu einem Freunde: „Momentan fällt mir gar nichts ein — ich werde eine ernste Oper schreiben." Auch seine Notes d'un musicien en voyage, in denen er von musikalischen und andern Erlebnissen in Amerika berichtet, geben Zeugnis von seinem oft köstlichen Humor. Das Treffendste hat er aber in den Worten gesagt: „Es ist keine Kunst, gelehrt und langweilig, wohl aber graziös und witzig zu sein." Damit hat er zugleich das Geheimnis seiner eignen Wirkungskraft ausgesprochen. Graziös und witzig! Ohne Anmut ist aller Witz stumpf, unkünstlerisch. Das Plumpe ist eine Komik für Unkultivierte; die Anmut erst macht den Witz zu einer Waffe, aber auch zu einer intellektuellen Freude und Gemütsergötzung. Deshalb haben wir allen Grund, der Geburt dieses Mannes, der unsre Sorgen mit frohem Lächeln hinwegfegt und uns die Welt wieder von der optimistischen Seite betrachten lehrte, nach hundert Jahren noch zu gedenken, doppelt dankbar zu einer Zeit, die sich eines Zuwachses an Witz oder gar an Anmut wahrhaftig nicht rühmen kann!

Der Ton, den der Meister angeschlagen hat, wird noch lange fortklingen. Und wenn auch im Wechsel des Geschmacks seine Werke zuweilen in den Hintergrund treten: es werden immer wieder Zeiten kommen, die freudig danach greifen, und der Name Jacques Offenbach wird in stets erneutem Glanze strahlen. 25. IX. 19.

Der Deutsche Offenbach.

In diesen stillen Sommerwochen, in denen die Unterhaltung des Theaters dem Interesse weiter Kreise fernergerückt ist, kündigt das Deutsche Opernhaus „Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach an. Einst ging es auch zum Sommer, als dieses seltsamste und zugleich wertvollste Werk des Meisters hier zuerst auf der Bühne erschien; aber das verhinderte nicht, daß ganz Berlin sich von seinen Reizen willig entzücken ließ. Der Bann, der lange Jahre auf diesem Erzeugnis der Spätromantik gelegen hatte, war gebrochen, und „Hoffmanns Erzählungen" gehören jetzt zu den in Deutschland populären Opern. Sicherlich werden die Freunde Offenbachs jede Wiederbelebung dankbar begrüßen.

Die Freunde Offenbachs? Ja, dürfen wir denn als gute Deutsche dem französischen Meister überhaupt noch huldigen? Müssen wir nicht die Bewunderung für den Schöpfer des „Orpheus in der Unterwelt", der „Schönen Helena" und zahlloser andrer Pariser Burlesken für immer aus unserm Herzen reißen?

Ich habe mich oft schon bemüht, nachzuweisen, wie unbegründet, ja undeutsch es wäre, aus nationalem Selbstbewußtsein wirklich Großes und irgendwie Eigenartiges fremder Kulturen zu bekämpfen, die politischen Gegensätze auf das Gebiet der Kunst zu übertragen. Je nachdem man nun Offenbach künstlerische Bedeutung beimißt, wird allein schon dieser allgemeine Standpunkt für ihn sprechen und die weitere Pflege seiner Musik unbedingt rechtfertigen. Ich glaube, daß es sehr wenige bei uns gibt, die Offenbachs Genialität noch verkennen, die auf einen Melodiker und Satiriker von so ungewöhnlicher Kraft verzichten möchten. Bei Offenbach kommt noch etwas andres hinzu. Müssen wir, ja, dürfen wir ihn überhaupt so schlechthin als Franzosen betrachten und aus unsrer eignen Literatur streichen? Auf diese für den

künftigen Spielplan unsrer Theater vielleicht nicht unwichtige Frage lohnt es sich wohl, einmal näher einzugehen.

Zunächst könnte man für das Deutschtum Offenbachs seine Abstammung anführen. Er war bekanntlich der Sohn eines Kantors der israelitischen Gemeinde in Köln. Wir wollen es aber unsern Feinden in derlei Untersuchungen nicht nachmachen, um etwa einen genialen Musiker mehr auf unsre Seite zu ziehen. Auf die Geburt kommt es für die Nationalität eines Künstlers so wenig an wie auf den zufälligen Schauplatz seines Wirkens. Adam, der Komponist des „Postillon von Lonjumeau", war trotz seiner deutschen Abstammung echter Franzose, und Händel wurde kein Engländer, obwohl er in London lebte. „Jacques" Offenbach hatte sich Frankreich zur Heimat erwählt. In jungen Jahren kam er nach Paris, hier erst vollendete er seine Studien und hatte keinen andern Wunsch, als sich den Verhältnissen der französischen Bühne, für die er fast ausschließlich schrieb, anzupassen. Als Staatsbürger war er Franzose, und als solchen empfanden wir ihn auch, wenn er zu uns kam und uns seine Kunst brachte.

Jedoch wie stand es um die Akklimatisierung des Künstlers? Diese Frage ist nicht so einfach zu entscheiden. Gewiß hat er fremde Elemente reichlich in sich aufgenommen. Aber wie er schon äußerlich trotz seines Musikerohres der Laute des Landes, in dem er lebte, nie völlig Herr werden konnte — seine schlechte Aussprache des Französischen wurde in Paris belächelt — so ist er auch im Grunde seines Wesens bei aller Anpassungsfähigkeit nicht gänzlich wandelbar gewesen. Sein eigenstes Empfinden, die geheimen Winkel seines Herzens blieben, vielleicht ohne daß er es wußte, deutsch.

Das Deutschtum Offenbachs kennzeichnet sich nach drei Richtungen: in seiner Melodiebildung, in seiner Technik und in der Wahl und Behandlung seiner Stoffe. Neben den Ausdrucksformen italienischer und französischer Opernkomponisten, neben dem Cancan, der Contredanse und Chanson, durchzieht seine Werke vom ersten bis zum letzten

deutlich vernehmbar die deutsche Lied- und Tanzweise, die ihn wie eine unauslöschliche Jugenderinnerung durchs Leben begleitet. Die Opernformen, die Allüren der „großen" Italiener und Franzosen (und ihrer deutschen Nachahmer) brauchte er, um sie zu verspotten; sie sind der Gegenstand seiner boshaften Satire, durch die er mit den Mitteln des Schalks und auf negative Weise im Grunde demselben Ziel wie sein Zeitgenosse Richard Wagner zustrebte: der Wahrheit des dramatischen Ausdrucks. Mit den volkstümlich französischen Rhythmen und Weisen, die er meisterhaft handhabte, diente er den praktischen Zwecken seines Theaters und schuf sich den leichten, gefälligen Stil, durch den er wirken wollte und mußte. So stattete seine Muse gewissermaßen den Dank der Gastfreundschaft ab. Die deutsche Liedweise aber, die bei ihm nicht selten sich an das Volkslied anlehnt, die heimatlichen Klänge, sie blieben das Spiegelbild seines eignen Empfindens, das bezeichnend genug selbst in den satirischen Werken nie frei von echt deutscher Sentimentalität ist. Ihrer bedient er sich, so oft er nach persönlichem Ausdruck sucht. Aus diesen drei Elementen setzt sich, stilistisch betrachtet, seine Musik zusammen. Was aus ihrer Mischung Neues entstand, die scharf pointierte, rhythmische Schlagkraft, die stärkste Waffe seines Humors, gab dann der französischen Operette ihr Gepräge, ähnlich wie Suppés und Millöckers Eigenart die deutsche Operette bestimmend beeinflußte. Dies Eigentümlichste Offenbachs konnte sich vielleicht nur auf französischem Boden entwickeln; aber er empfing es nicht von der Kunst des Tages: er gab es ihr.

Die Technik Offenbachs — um von diesem zweiten Punkt zu reden — weist viel mehr auf deutsche als auf französische Vorbilder und Quellen hin. Die harmlosen Einakter, mit denen er begann und in Paris sein Glück machte, sind direkte Nachkommen des deutschen Singspiels. Der gesprochene Dialog mit Gesangseinlagen war zwar auch in Frankreich längst heimisch. Aber wie die ganze Atmosphäre dieser Stücke deutsch ist und an unsre

kleinbürgerliche Dramatik vergangener Jahrzehnte erinnert, wie in ihnen überall das deutsche Gemüt durchbricht, so schließt sich auch der musikalische Stil anfangs an die nachmozartische Bühnensprache, bald an den Wiener Wenzel Müller, bald an norddeutsche Singspielkomponisten an. Vor allem ist seine Behandlung der Singstimme viel wärmer, inniger und gesanglicher als bei den Franzosen. Auch als später in Offenbachs Musik mehr und mehr französische Elemente eingedrungen sind, ertönen aus ihr noch unverfälschte steierische oder schwäbische Weisen. Er hat sich nicht gescheut, in die „Helena" einen Jodler, in „Pariser Leben" einen Schnadahüpfl aufzunehmen, und mitten in seinen großen parodistischen Buffonerien begegnen wir zwischen Szenen von feinster und geistreicher Komik nicht minder dem derberen Ulk des deutschen Possenhumors.

Was nun drittens die Wahl und Behandlung der Stoffe betrifft, so erhellt schon aus dem über die Einakter Gesagten der Zusammenhang mit deutschem Wesen und deutscher Vergangenheit. Später ist allerdings Offenbach dem Einfluß seiner Pariser Librettisten unterlegen. Aber sollte nicht bei seiner Darstellung der deutschen Kleinstaaterei („Großherzogin von Gerolstein"), der Räuberromantik („Banditen"), der Zirkuswelt („Prinzessin von Trapezunt"), der Robinson-Crusoe- und der Blaubart-Legende, in manchem Trink- und Liebeslied auch der spätern Zeit sein heimatliches Empfinden unbewußt mitgesprochen haben? Offenkundig wird dieser nie ganz unterbrochene Zusammenhang in Offenbachs letztem Werke, dessen Aufführung der Meister nicht mehr erleben sollte. In „Hoffmanns Erzählungen" entnimmt er nicht nur den Stoff einem deutschen Dichter, sondern auch die phantastische Form der Darstellung und versenkt sich mit Inbrunst in die Gefühlswelt der deutschen Romantik. Lange Jahre hat er sich mit dem Werk getragen; es zu gestalten, war ein Traum seines Lebens. Als er ernstlich sein Bestes geben wollte, um vor der Nachwelt nicht nur als Buffonist darzustehn, kehrte er gewissermaßen

zu den Anfängen seiner Entwicklung zurück, und so war dieses Werk auch recht eigentlich berufen, die Bande zwischen ihm und seinem Vaterland enger zu knüpfen.

Nach alledem erscheint es wohl gerechtfertigt, daß wir Offenbach in gewisser Hinsicht zu den deutschen Meistern zählen und für unser Teil einen Anspruch an ihn zu haben glauben. Nicht zu verhehlen braucht man sich, daß sein nationaler Unterton nur selten ganz rein erklingt, daß seine Musik fast immer von jenem Parfum durchweht ist, das ihn den Franzosen sympathisch machte, in Deutschland aber zum Renegaten stempelte. Allein wenn es wahr ist, daß die Nationalität eines Komponisten sich nicht im äußern Beiwerk einer Mode, sondern in seiner eigensten Melodie als Ausdruck seiner innersten und persönlichsten Gefühlsart zeigt, so war auch Offenbach ein deutscher Musiker. Diese Erkenntnis kommt nicht nur einem anderweitig schwer zu befriedigenden praktischen Theaterbedürfnis entgegen, sondern sie ermöglicht auch, uns ungestört eines Besitzes zu freuen, den Vorurteil und chauvinistische Unduldsamkeit sehr zu Unrecht uns verkümmern würden.

4. VIII. 15.

Offenbach als Briefschreiber.

Der Komponist von „Hoffmanns Erzählungen" ist in Deutschland geachteter denn je. Man braucht nicht mehr seine Bedeutung als Musiker und als Repräsentant einer Kulturepoche nachzuweisen, seinen erfinderischen Geist, den Witz und die Anmut seiner Kunst gegen übelwollende Angriffe in Schutz zu nehmen. Aber auch der Krieg hat seinem Ansehen und seiner Beliebtheit bei uns nicht zu schaden vermocht. Sein Parisertum, so echt es zum Teil wenigstens geworden sein mochte, macht ihn uns nicht verdächtig: die Heimat hat ihren Sohn darum nicht verstoßen. Der fröhliche Jacques, der immer nur beglückte

Menschen um sich sehen wollte und deshalb Geld und Musik mit vollen Händen gab, hatte kaum die Augen geschlossen, da sprach es sogar ein Franzose öffentlich aus, daß er sein Ziel so nur hätte erreichen können, weil er aus Deutschland stammte, weil er letzten Grundes in der deutschen Romantik wurzelte. Das eben fühlen wir aus einem guten Teil seiner Werke und lassen uns durch Zeit- und Lebensumstände nicht irreführen.

Eine so interessante, mitten im Strudel der Weltstadt stehende Persönlichkeit würden wir, wie alle berühmten Männer, gern auch aus ihren Briefen kennenlernen. Aber es hat schon seinen Grund, daß keiner seiner Freunde an eine Sammlung derartiger Dokumente gedacht hat, denn Offenbach war kein Briefschreiber im literarischen Sinne. Daran hinderte ihn wohl das Sprunghafte, Flackernde, Unstete seines Wesens. Daß er gut schreiben konnte, zeigen seine „Souvenirs d'un Musicien en Voyage", in den er höchst launig seine Erlebnisse in Amerika erzählt. Zu solcher Konzentration brachte es aber der rastlos komponierende, zeitlebens vor Premieren stehende Autor, der um sein Vermögen kämpfende Theaterdirektor und leidenschaftliche Hasardspieler nur ausnahmsweise. Den „geistreichen" Künstler würde man in seinen brieflichen Auslassungen vergebens suchen. Gut bürgerlich sozusagen, wo sie sein Heiligstes, die Familie, streifen, sind sie im übrigen von oft kindlicher Harmlosigkeit oder schlagen einen leicht spöttischen Ton an. Aber nirgends sind sie frivol; wie es denn auch bemerkenswert ist, daß Offenbachs Musik, die alles respektlos parodiert, dem Gefühl der Liebe stets einen sentimental-ernsthaften Ausdruck verleiht.

Blätter und Erinnerungen aus dem Familienschatze, die ich der Güte der Frau Rosa Jordan, einer jüngst in München verstorbenen Nichte Offenbachs verdanke, setzen mich in den Stand, hier zwei Beispiele mitzuteilen, die die Verehrer des Meisters immerhin interessieren werden. Der eine Brief ist an eine seiner Lieblingskünstlerinnen, Hortense Schneider, gerichtet und vom Vorabend der denkwürdigen Ur-

aufführung von „Pariser Leben" (1866) datiert. Zur Schneider, seiner berühmten „Großherzogin", stand Offenbach im vertraulichsten Verhältnis, was aber nicht ausschloß, daß sie sich im Theater beständig zankten. Mehr als einmal warf die gereizte Diva ihre Rolle wütend ins Orchester und schwor unter Tränen, daß sie der Bühne entsagen und zu ihrer Mutter nach Bordeaux zurückfahren würde — am nächsten Morgen erschien sie dann, als ob nichts vorgefallen wäre, wieder zur Probe. Offenbach kannte seine „Kinder" und wußte sie zu nehmen. In „Pariser Leben" hatte Hortense nichts zu tun. Offenbach ladet sie mit folgendem Billett zu der von ganz Paris mit Spannung erwarteten Aufführung:

Ma chère amie!

Je sais que Meilhac s'est chargé de te loger — il fallait bien que tu sois à notre première — une première de moi sans mes filles chéries, Hélène et Boulotte, aurait été une chose impossible.

A demain donc. J'espère que tu useras plus d'une paire de gants en applaudissant les choses adorables que j'ai faites dans la Vie Parisienne. A ces jours — ci notre lecture. Ton père respectueux.

Jacques Offenbach.

Das Briefchen zeigt, daß Offenbach im Gegensatz zu seinen kleinmütigen Textdichtern Meilhac und Halévy, die noch nach den letzten Proben sich mit einer Abstandssumme von 10 000 Francs bescheiden wollten, seines Triumphes sicher war. „Hélène" (Schöne Helena) und Boulotte (im „Blaubart") waren zwei Glanzpartien der Schneider; mit der für die nächsten Tage in Aussicht gestellten Lektüre ist die Leseprobe einer neuen Rolle gemeint. Aus der Aufforderung, Hortense möge sich für die „anbetungswürdigen Sachen", die er geschrieben, mehr als ein Paar Handschuh zerklatschen, lugt der Schalk, der sich einst sein eignes Jugendbildnis mit der Widmung „de la part de son meilleur ami" dedizierte.

Der zweite Brief ist an den Musikverleger Schloß in Köln gerichtet, der die ersten Sachen (Lieder usw.) des noch unberühmten Verfassers herausgegeben hat. Er ist in Paris am 19. September 1853 geschrieben und amüsant durch die Verquickung der französischen und deutschen Sprache, deren Offenbach sich häufig auch in der Unterhaltung abwechselnd und durcheinander zu bedienen pflegte (das Französische sprach er bis an sein Lebensende mit schlechtem Akzent). Auch dies ein Zeichen seines unruhigen Geistes und der ihm eigentümlichen saloppen und konfusen Art, sich zu geben. Der Brief lautet:

Mon cher Michel.

Voici mes 4 Lieder — sont simplement quatre chef d'œuvre. Demande le volume que Hiller m'avait prêté, tu trouveras les noms de Poètes de qui j'ai pris les Gedichte. — Du reste le volume a paru à Leipzig je crois et il y a une Anhalt d'une mélodie de Hiller, il serait donc très-facile de te procurer ce volume dans le cas où tu ne verrais pas Hiller. Mon Opéra comique au théâtre des Variétés ne sera joué que dans quinze jours ou 3 semaines, il serait donc bien tard pour aller faire eine Lustreise, je crains les froids et je n'aime pas les Kaltreisen. C'est pour cela je pense encore meine Reise aufzuschieben jusqu'au printemps prochain. J'ai rencontré ta jolie fiancée, nous avons parlé un peu de toutes choses, mais beaucoup de toi comme musicien. J'ai pensé que c'est le motif qui la toucherait le plus, aussi ai-je attaqué cette corde, et précisement c'était sa corde sensible. Nous ne sommes pas encore tout-à-fait réinstallés à Paris, sans cela ma femme aurait déjà vu Mlle Jugler. Mais d'ici à peu de jours nous seront complètement de retour, et alors nous tâcherons de posséder quelques moments ta belle et jeune Braut.

Adieu, cher Michel, embrasse tout le monde de ma part, bien entendu il n'est question ici que du sexe féminin, quant au nôtre, des poignées de mains

suffiront. Si tu vois la Schildergasse fais leurs tout mes compliments, et je donne l'Auftrag de küssen Frau Falk, Fräulein Falk und Röschen, sogar Lissette, si toutefois cela peut te plaire le moins du monde.

Alle anderen wie oben

bien à toi

J. Offenbach.

Ich bitte, auf meine Romanze nicht Jacob Offenbach, sondern J. Offenbach zu setzen. Ebenfalls siehe im Lied Cathrein, ce que tu aimes le mieux de la dernière Strophe, ou de dire Sterben für dich — sterben, oder Sterben für dich leben — und sterben.

*

Unter meinen Papieren finden sich noch Andenken von der Hand des Vaters Juda Offenbach, des Bruders Julius und andrer Verwandter, ferner ein rührendes Gedicht, das der fünfzehnjährige Jakob auf den Tod seiner Mutter verfaßt hat. Auch ein altes Zeitungsblatt liegt vor mir in Quartformat, morsch und vergilbt. Es ist das „Fremdenblatt der Stadt Köln" vom Samstag, dem 25. September 1833. Interessant zu sehen, wofür man sich damals interessierte! Die ersten beiden Seiten sind ausgefüllt mit den Namen der Fremden, die in den wenigen, gewiß sehr bescheidenen Gasthöfen abstiegen: Kaufleute, zumeist aus Holland oder der Rheinprovinz, Lehrer aus der Umgegend und, als Schmuckstück aufgeführt, eine Gräfin v. Clare mit Gefolge. Darüber eine hübsche Titelvignette, die eine den Toren der Stadt sich nähernde vierspännige Postkutsche mit blasendem Postillon zeigt. Kein Wort von Politik, Kunst, Literatur oder Wissenschaft. Auf der dritten Seite erwecken unsern gerechten Neid die Marktpreise jenes Septembertages, an dem die Butter 5 Silbergroschen das Pfund, 25 Eier 7 Silbergroschen und die besten Kartoffeln 4 Pfennig das Pfund kosteten. Dann folgt der Schluß einer sentimentalen Geschichte

„Das Jubiläum des Blinden“. Zwei ganze Annoncen, in denen ein Ladendiener und ein Lehrling gesucht werden („Wo? sagt die Expedition“), bringt dieser „Kölner tägliche Anzeiger“, dessen Redakteur zugleich der Besitzer und Drucker des Blattes ist. Auf der vierten und letzten Seite, die sonst nur noch die Dampfschiffahrt zwischen Rotterdam und London sowie den Barometer- und Thermometerstand anzeigt, steht als einzige feuilletonistische Beigabe ein unbeholfenes „Worträtsel“:

Das Erste will, daß leise nur
Sich alles fort bewege.
Doch Anders ist der Zweit' Natur,
Nur stark! spricht sie, nicht träge!
Und so gehemmt kann man sie sehn,
Da, wo sie sich entfernet stehn.
Doch kann sehr leicht die Künstler-Hand,
Sie einen ohne Müh'.
Er schlingt um sie ein hölzern Band,
Und schafft so Harmonie.

Unterschrift: J. Offenbach.

10. VIII. 16.

Beethoven.

Zum 150. Geburtstag des Meisters.

Vom Menschen Beethoven will ich sprechen. Der Tondichter wird heute ohnehin in allen Landen gefeiert; sein hundertundfünfzigster Geburtstag gibt das Signal dazu. Allein die irdische Erscheinung — mich dünkt, auch die war liebenswert. Trotz aller Ecken und Kanten, trotz aller Ungeschliffenheit ihres äußern Wesens können wir ihr Teilnahme nicht versagen, zumal wenn wir sie als das Produkt eines von vornherein wenig glückhaften

Lebens betrachten. Die Taubheit war nicht die einzige Quelle der Tragik. Verkümmerte Jugend ist auch ein verhängnisvolles Schicksal. (Romain Rolland hat diese Jugend fast getreulich in seinem „Johann Christoph" geschildert.) Wie tapfer übernimmt der Jüngling die Pflichten des Familienvaters, und damit der Ring sich schließe, ist es wiederum die Sorge um den Neffen, die dem alternden Meister das Dasein vergällt. Rührend ist es, wie Beethoven zeitlebens sich strebend bemüht. Nicht immer mit Erfolg; aber es war ihm ehrliche Überzeugung, daß der Mensch die Pflicht habe, an sich zu arbeiten und sich zu immer höherer Vollendung durchzuringen.

In meiner Jugend war unter den Musikfreunden noch eine recht sentimentale Auffassung von Beethoven verbreitet. Die Vorstellung von dem idealen, dem Leben wehrlos preisgegebenen Träumer, der in Wien gedarbt und gehungert hätte, war ebenso lebendig wie die gouvernantenhafte Auffassung seines herrlichen Cis-Moll-Werkes als „Mondscheinsonate" und so manche rührsame und süßliche Liebesgeschichte. Das Legendäre überwucherte das Bild der Wirklichkeit. Dann kam die Zeit, in der Thayers und andrer Forschungen mit solchen Fälschungen aufräumten und einen weniger „idealen", aber dafür erfreulicheren Beethoven zeigten.

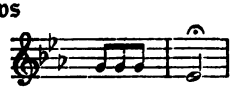
Der das Wort prägte „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich auszeichnen", war durch und durch eine Mannesnatur, ein Mensch, der, keineswegs unpraktisch, klar ins Leben blickte und Personen und Verhältnisse scharf zu taxieren vermochte. Er stand den Dingen dieser Welt nicht fremd gegenüber, ließ sich nicht von andern übers Ohr hauen und war nicht der vertrottelte Phantasiemensch, als den man den Typ des deutschen Musikers häufig hinzustellen beliebt. Die Menschen sind ihm, wie er einmal an seinen Freund Amenda schreibt, Instrumente, auf denen er nach Gefallen spielt, und in einem Tagebuch steht die Stelle: „Gegen alle Menschen äußerlich nie die Verachtung merken lassen, die sie verdienen, denn man

kann nicht wissen, wie man sie braucht." Bei seiner derben Sinnlichkeit ist ihm, d. h. seinem Schaffen, das Weib nie gefährlich geworden. Es ist doch auch auffällig, wie frei seine Musik, selbst seine einzige Oper „Fidelio" von eigentlicher Erotik ist. Beethoven hat auch nie gehungert, sondern zeitweise sogar in gewissen Beziehungen ein luxuriöses Leben geführt. Die äußere Vernachlässigung seiner Person hatte nichts mit Not, wohl aber mit dem mangelnden Sinn für Anmut der Lebensführung zu tun. Beethoven war genau und geschäftstüchtig, mitunter bis zur Skrupellosigkeit. Er sah, auch darin ein moderner Geist, es nicht als Schande an, wenn ein Künstler Geld verdiente. Der Richard Strauß seiner Zeit, wußte er seine Forderungen durchzusetzen und die Verleger hochzunehmen.

Die ihm Nahestehenden hatten es nicht so leicht wie wir, das Versöhnliche in Beethovens Gesamterscheinung zu sehen. Im Umgang war Beethoven kein bequemer Zeitgenosse. Bekannt ist, wie er in seinem begründeten Selbstbewußtsein mit Fürsten und Aristokraten umsprang, als Erster sich die dem Künstler bis dahin in der Gesellschaft versagte Stellung erobernd; bekannt, was seine Freunde sich von dem (durch seine Schwerhörigkeit) mißtrauischen, zum Jähzorn neigenden Manne gefallen lassen mußten. Wohl war er dann wieder nur allzu bereit, getanes Unrecht über alles Maß hinaus gutzumachen, allein seine von keiner Erziehung gebändigten Temperamentsausbrüche kannten keine Grenzen, keine Hemmungen. Seine Güte war mehr eine allgemeine, richtunggebende Gemütsanlage und konnte im praktischen Einzelfalle durch Leidenschaftlichkeit paralysiert werden. Das waren jedoch nur Akzidentien, Reflexwirkungen der Außenwelt. Bei alledem ist es keine Frage, daß Beethoven im innersten Kern edel und gut war. Sprach er mit sich allein, in Tönen oder Worten, dann kam die andre, weichere Seite seiner Natur zum Vorschein. In den Klängen seiner Adagios, in Aufzeichnungen und Briefen, wie konnte der scheinbar so rauhe Mann sich da in zartester Schwärmerei

ergehen! Je tiefer seine Empfindung war, um so ängstlicher verbarg er sie vor der Welt in stachlicher Schale.

Zu seinen Waffen gehörte auch der Humor. Ein eigenartiger, grimmer, grotesker Humor. Wie alle tiefernsten, pathetischen Naturen, bedurfte auch Beethoven dieses Ventils der Überspannung. In jungen Jahren äußerte sich das lebensfrohe Temperament des Rheinländers. Wie Mozart liebt er den Wortscherz, das Wortspiel. In dergleichen konnte er sich nicht genugtun, konnte unbändig darüber lachen. Meist aber war sein Witz von schärferer und derberer Art. Seine Zettel an Freund Zmeskal, den lieben „Baron Dreckfahrer", den „Sauff- und Freßgrafen", gewisse Verlegerbriefe und manche Äußerungen über Künstler und andre Zeitgenossen geben drastische Kunde davon. Seine himmlische Grobheit war nicht ohne Grund gefürchtet. Als ein Verehrer am Rhein, der von dem Ausspruch „So klopft das Schicksal an die Pforte" gehört hatte, sich brieflich mit der Bitte um Aufschluß an ihn wandte, was es in Wahrheit mit der Bedeutung des Motivs



in der C-Moll-Sinfonie auf sich habe, antwortete ihm der Meister mit Götz von Berlichingen.

Beethoven hat eine Spanne starker politischer Umwandlungen durchlebt, von der französischen Revolution über die erhebende Zeit der Freiheitskriege bis zum Jammer der Restaurationsepoche. Seine Weltanschauung ist dieselbe geblieben. Beethoven war eine eminent ethisch gerichtete Natur. „Das moralische Gesetz in uns und der gestirnte Himmel über uns (Kant)" lautete einer seiner Wahlsprüche. Im Ethischen hingen Mensch und Künstler am innigsten zusammen. Beethoven ist der Sänger menschlichen Heldentums, nicht nur des handelnden, sondern mehr noch des leidenden, überwindenden. Da liegt die Wurzel seiner Wirkungskraft. Nicht unbedingt werden wir vom Künstler immer auf den Menschen schließen

dürfen. Man kann sehr rührende Melodien schreiben und im Leben ein trockner, poesieloser Geselle sein; man kann von Menschenliebe singen und seine Taschen vor dem Elend verschlossen halten. Aber die Grundzüge eines wahrhaft großen Charakters werden sich stets auch in seinen Werken spiegeln.

15. XII. 20.

Max Reger †

Der Tod hat wieder Ernte gehalten. Unerwartet ist ihm Max Reger verfallen, in der Blüte seiner Jahre jäh dahingerafft. Reger bedeutete uns einen reichen Besitz, und niemand konnte wissen, welche Hoffnungen er noch zu erfüllen berufen war. Nach und nach hatte er sich, mit Ausnahme des Dramas, alle Gebiete der Musik erobert; wir durften ihn zu den Ersten unsrer Zeit rechnen. Reger kannte keine Konzessionen und verlangte ganze Hingabe; daher hatte er mindestens soviel Gegner wie Anhänger. Erst die Geschichte wird entscheiden, ob er überschätzt oder unterschätzt worden ist. Im Augenblick kann man nur sagen, daß er echtem deutschen Musikantentum aufs neue nachdrücklichst Geltung verschafft hat.

Regers Leben gestaltete sich einigermaßen merkwürdig. Er ist aus der Stille hervorgegangen zu plötzlichem und großem Aufstieg. Ich erinnere mich noch des bescheidenen jungen Mannes, den ich auf einem Musikfeste kennenlernte, und der mit so ehrlicher Begeisterung für seine Ideale schwärmte. Es fiel ihm damals noch schwer, Verleger zu finden, und ich durfte ihm behilflich sein. Später klagte er in langen Briefen über den Mangel an Verständnis, dem er begegnete. Um so unermüdlicher aber wurde sein Schaffen. Mit einer fast beispiellosen Fülle von Werken überschüttete er die Welt. Er verband in sich mit dem spekulativen Geist der Modernen eine naive

Produktionslust, die an längst vergangne Zeiten erinnerte. Und seine Stunde kam. Immer mehr weitete sich der anfangs kleine Kreis seiner Freunde, und eines Tages war er einer der Großen, Weltbekannten. Man gab Reger-Feste. Der einfache Lehrerssohn aus Weiden in der Oberpfalz hat es bis zum Professor, Hofrat und Ehrendoktor der Medizin gebracht. Als Dirigent und wundersamer Pianist setzte er sich mit steigendem Erfolg für seine Werke ein. Der Wiesbadener und Münchener Lehrtätigkeit folgte das Universitäts-Musikdirektorat in Leipzig, die Hofkapellmeisterschaft in Meiningen und seine letzte Wirksamkeit in Jena. Seine theoretischen Ansichten, in denen er sich so scharf von seinem einstigen Lehrer Riemann trennte, hat Reger in den „Beiträgen zur Modulationslehre" niedergelegt.

Max Reger konnte nur auf deutschem Boden gedeihen. Seine Kunst wurzelt einerseits in Bach, andererseits in Brahms. Mit dem Thomaskantor hat er die Kühnheit der Modulation und des Aufbaues und den polyphonen Stil gemeinsam, der seiner Natur am nächsten lag, und den er mit einer Meisterschaft sondergleichen beherrschte. Oft kopiert er geradezu seinen geliebten Johann Sebastian, so in den Solosonaten für Geige. Auch ihm war ferner die Orgel das königlichste der Instrumente. Regers Orgelwerke haben die meiste Verbreitung und die früheste und ungeteilteste Anerkennung gefunden. In ihnen und den Choralkantaten hat er vielleicht sein Bedeutendstes geschaffen. Mit Brahms, den er nächst Bach am höchsten hielt, verband ihn die Grundanschauung von der Musik als einer selbständigen, von programmatischen Einflüssen unabhängigen Kunst. Von Brahms hatte er die Vorliebe für die Kammermusik, in der er sich auch am stärksten von diesem Meister beeinflußt zeigt. In seiner Eigenschaft als absoluter Musiker war Reger ein heilsames Gegengewicht gegen die rein poetisierenden und koloristischen Strömungen der Zeit. Dafür fehlte ihm wiederum der Sinn für das Orchestrale. Mit seiner „Sinfonietta" setzte er selbst seine Freunde in Schrecken. Später gelang es ihm jedoch, auch

der Orchestermittel in seiner Weise Herr zu werden, wie in den prächtigen Variationen über ein lustiges Thema von Hiller. Die Variation war überhaupt die gegebene Domäne dieses konstruktiven Geistes, in ihr ist er immer besonders glücklich. Die Variationen und Fuge über ein Thema von Bach für Klavier und die über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere gehören deshalb auch zu seinen bevorzugten Werken.

Regers Schaffen läßt sich natürlich nicht restlos auf der hier skizzierten Grundlage erklären. Einen stark modernen Einschlag weist allein schon die Chromatik auf, die seine Werke von Anfang bis Ende durchzieht. Individuell ist auch die Kompliziertheit der Regerschen Rhythmik und Harmonik, in der er sich oft nicht genugtun kann, die Häufung von Schwierigkeiten, die es dem Laien schwer machen, sich in seiner Musik zurechtzufinden. Von einer ureignen Melodie kann man dagegen bei Reger nicht sprechen; nach dieser Seite war das Persönliche in ihm weniger ausgeprägt. Ließen ihn die Leichtigkeit seines Produzierens, die Beherrschung des technischen Apparates und ein ausgesprochen architektonischer Sinn mit Vorliebe in großen Formen schaffen (hier sei noch an das gewaltige Chorwerk des 100. Psalms erinnert), so war Reger doch nicht minder ein Meister der Kleinkunst. Das bezeugen seine Lieder und seine Klaviermusik, die so reich an zarten und intimen Gebilden sind. In seinen Liedern, auch in denen, die dem Titel „Schlichte Weisen" nicht eben entsprechen, gibt sich Reger immerhin am faßlichsten und volkstümlichsten. Viele von ihnen sind deshalb in unsern Konzertsälen bereits heimisch geworden. Auf diese Kleinkunst wirft nicht selten auch der Humor seine Lichter, der dem sonst so ernsten Komponisten im Leben eigen war. Mit kaustischem Witz streifte er Menschen und Dinge und konnte als echter Bayer gelegentlich recht derb werden. Besonders auf die Rezensenten war er schlecht zu sprechen. An den Rand eines seiner Klavierstücke ließ er die boshafte Bemerkung setzen: „Ich bitte, dieses Stück nie vor ‚Sachverständigen' zu spielen."

Reger ist nur 43 Jahre alt geworden. Mit der Gattin, die er sich einst aus München geholt, trauern an seiner Bahre die Zunftgenossen, trauert die deutsche Kunst. Mag sich nun aus der Fülle seiner Werke, deren weit über hundert erschienen sind, mehr oder weniger erhalten: Reger war eine markante Persönlichkeit und hat seinem Namen ein Denkmal für alle Zeiten gesetzt.

12. V. 16.

Regeriana.

Bei Max Reger hat sich zwar nicht das Sprichwort von der Mitwelt bewährt — denn man hat ihm in den letzten Jahren so manchen Kranz geflochten, und voll Ruhm und Ehren ist er von uns gegangen —, aber haben wir uns nicht auch ihm gegenüber etwas vorzuwerfen? Die Frage ist nicht von der Hand zu weisen. Freilich könnte uns eines zur Entschuldigung dienen: er war eigentlich selbst daran schuld. Nicht weil er gar so ungestüm am Hergebrachten rüttelte, nicht nach dem Geschmack der andern fragte und die Kritik herauszufordern, ja zu verhöhnen schien — das muß man heutzutage, wenn man überhaupt beachtet sein will. Das bringt in den Verdacht der Größe und nutzt mehr als es schadet. Nein, ich denke an etwas andres. Er hatte uns so überschüttet mit seinem Reichtum, daß wir sorglos wurden, noch ehe wir uns recht um ihn gekümmert hatten. Sein übermenschlicher Fleiß kam unsrer Trägheit entgegen und schreckte sie zugleich. Ein Mann des Aufstiegs, in der Fülle des Schaffens — wer dachte da an ein Ende? Erst sollte er sich einmal ausschreiben, dann wollten wir sehen. Das Problem war schwer einzureihen, die Arbeit des Aneignens hart; von ihm verwöhnt, glaubten wir keine Eile zu haben — da war er eines Tages fort. So ist es gekommen, daß ein verhältnismäßig nur kleiner Kreis ihn voll gewürdigt, ihn recht verstanden und geliebt hat. Nun fällt er der

Geschichte anheim, die seine Werke wie die aller anderen sieben und seine Bedeutung bestimmen wird. Was von Reger Wurzel geschlagen hat, was noch hinzukommen wird, ob die recht behalten werden, die von seinem Auftreten eine neue Phase der musikalischen Entwicklung datieren, kann heute niemand sagen. Soviel steht fest, daß zunächst die öffentliche Teilnahme eine lebhafte Steigerung erfährt und viele sich eines Besitzes bewußt werden, von dem sie bisher nichts geahnt haben. Denn die Toten sieht man mit andern Augen an als die Lebenden.

In einem Moment wie dem gegenwärtigen erwacht naturgemäß auch das biographische Interesse. Bei Lebzeiten hat Reger (was immer ein Glück ist) keinen Biographen gefunden. Über sein äußres Dasein wird auch späterhin nicht viel zu sagen sein; gehörte doch Reger wie Mozart und Schubert zu jenen unermüdlichen Künstlernaturen, deren Leben eigentlich ganz in ihrem Schaffen und Wirken aufgeht. Ihm blieb kein Raum für andres. Den Leser, der über den Musiker Näheres erfahren möchte, verweise ich auf das Buch von M. Hehemann: „Max Reger, eine Studie über moderne Musik", das schon 1911 bei Piper & Co. in München erschienen ist. Es enthält eingehende und liebevoll geschriebene Analysen Regerscher Werke, eine Würdigung der künstlerischen Persönlichkeit und ein Verzeichnis der Kompositionen (bis op. 122). Einen lesenswerten Aufsatz hat Georg Stern soeben in den „Sozialistischen Monatsheften" veröffentlicht und seinen feinsinnigen Ausführungen einen interessanten Brief des Meisters im Faksimile mitgegeben. Soviel diese und ähnliche Schriften zur Aufklärung und zum bessern Verständnis beitragen können, so bleibt doch vorläufig noch die Hauptsache das eigne Studium und die praktische Beschäftigung mit den Werken selbst. Welch reiches Vermächtnis hat uns der erst Dreiundvierzigjährige hinterlassen, der mit Ausnahme der Oper alle Gebiete der vokalen und instrumentalen Tonkunst bebaut hat! Er kannte keine Pause, er schrieb und gab heraus, bis ihm der Tod die Feder aus der Hand schlug, ein Urmusiker

von Gottes Gnaden. Sein letztes Werk, das bei H. Oppenheimer in Hameln erscheint, trägt die Opuszahl 145. Es sind sieben Orgelstücke, aus dem Geist der Zeit entstanden, in denen Reger des deutschen Heeres und seiner Gefallenen gedenkt und von dem kommenden Siege träumt. Wenn der Friede, wie wir ihn erhoffen, geschlossen ist, dann wird man zu dieser „Siegesfeier" greifen, in der nacheinander in freier Phantasie der Choral „Allein Gott in der Höh" und Haydns Kaiserhymne (diese auch kanonisch in der Oktave und in der Unterquinte) behandelt sind. Wenige Tage vor seinem Tode hatte Reger erst die Korrekturen dieser letzten Arbeit erledigt, innerlich schon wieder mit neuen Plänen beschäftigt, die nicht mehr zur Ausführung kommen sollten.

Das Lebens- und Charakterbild eines Künstlers formt sich aus tausend kleinen und kleinsten Steinchen, die kunstgeschichtliche Forschung und liebevolle Verehrung zusammentragen. Auch das Unscheinbare kann da Bedeutung gewinnen, vor allem jede briefliche Mitteilung. Ich bin leider nur dem jungen Reger, und auch diesem nur flüchtig, begegnet und kann daher nicht viel aus eigner Erinnerung beisteuern. Immerhin sind mir die Stunden unvergeßlich, die ich mit dem damals noch ziemlich unbekannten jungen Musiker auf einem Musikfest am Rhein und später in Frankfurt verlebt habe. Was uns innerlich zusammenführte, war die gemeinsame Schwärmerei für Brahms. Die stand zu jener Zeit in fast noch höherer Blüte bei Reger als selbst seine nie verleugnete Liebe zu Bach. In Brahms sah er einen Schutz und eine Abwehr gegen die ihm verhaßte „Programmusik", gegen alles, Form- und Uferlose. Von der später an ihm beobachteten burschikosen Manier war damals nichts zu spüren. Reger konnte sich — zumal bei einem Glase Wein — in ernste und lange Gespräche vertiefen, und jedesmal leuchtete sein Auge heller, sobald die Rede auf „unsern Johannes" kam.

Später habe ich Reger fast nur noch auf dem Konzertpodium gesehen. Aber er schrieb mir zuweilen. Das

meiste, was ich von ihm besitze, ist rein persönlicher Natur; interessieren aber dürfte ein aus München datierter Brief vom 12. Juni 1904:

„Sehr geehrter Herr Doktor!

Gestatten Sie den Ausdruck meines verbindlichsten Dankes für Ihre mich so sehr erfreuende Besprechung meines op. 72. Damit Sie auch meine allerneusten Sachen kennenlernen, werde ich Ihnen (sofort nach Erscheinen) die Partitur meines op. 77a Serenade (D-Dur) für Flöte, Violine und Bratsche senden; op. 77b ist soeben im Entstehen: ein Trio (A-Moll) für Violine, Bratsche und Violoncello. op. 78 ist soeben im Druck: Sonate (F-Dur) für Violoncello und Pianoforte, welches Werk ich beabsichtige, nächstes Jahr in Graz zu machen; bitte darüber à discrétion! Eine viersätzige „Symphonietta" für Orchester (Beethovensche Besetzung ohne Posaunen) wird auch balde (zirka ein Jahr) erscheinen; und darnach kommen Variationen über ein entzückendes Thema (aus dem Jahre 1770) für Orchester (ebenfalls ‚kleine' Besetzung!).

In den allernächsten Tagen werde ich Ihnen mein Büchlein „Beiträge zur Modulationslehre" senden; ich verwahre mich auf das Bestimmteste dagegen, daß ich durch dies Büchlein unsre ‚angehenden' Komponisten zum fortwährenden Modulieren anregen wollte, was mir von böser Seite schon fälschlich nachgesagt wurde; ich wollte in dem Werkchen nur das zeigen: a) wie fabelhaft einfach Modulation an und für sich ist, und b) wie durchaus logisch (ohne jede Enharmonie) selbst die schroffsten Modulationen, wie solche bei mir ‚nich selten' sind, aufgebaut sind! Es würde mich sehr freuen, wenn Sie, sehr verehrter Herr Doktor, mit den Ideen, die ich da in meinem Büchlein entwickle, einverstanden wären.

Wenn ich mal etwas mehr Zeit habe, plane ich eine Arbeit über den Begriff der ‚Tonalität'! Ich werde da nachzuweisen suchen auf logischem Wege, wie selbst

die äußerlich haarsträubendsten Bildungen schließlich nichts andres sind, als ‚seelische Verschärfungen' der einfachsten Grundbegriffe: Tonika, Unter- und Oberdominante!

Ihre Besprechung meines op. 72 hat mich sehr, sehr erfreut, und danke ich Ihnen für dieselbe auf das wärmste — besonders in Anbetracht der Münchener Verhältnisse — wo es hier gar nicht zu den Seltenheiten gehört, meine Bestrebungen als ‚absolut verrückt' zu erklären; Herr . . . hat sich z. B. nicht gescheut, seine Mitwirkung in Konzerten davon abhängig zu machen, daß nichts von Reger gemacht wird.

Nehmen Sie nochmals meinen wärmsten Dank entgegen und die Versicherung der ausgezeichnetsten Hochachtung

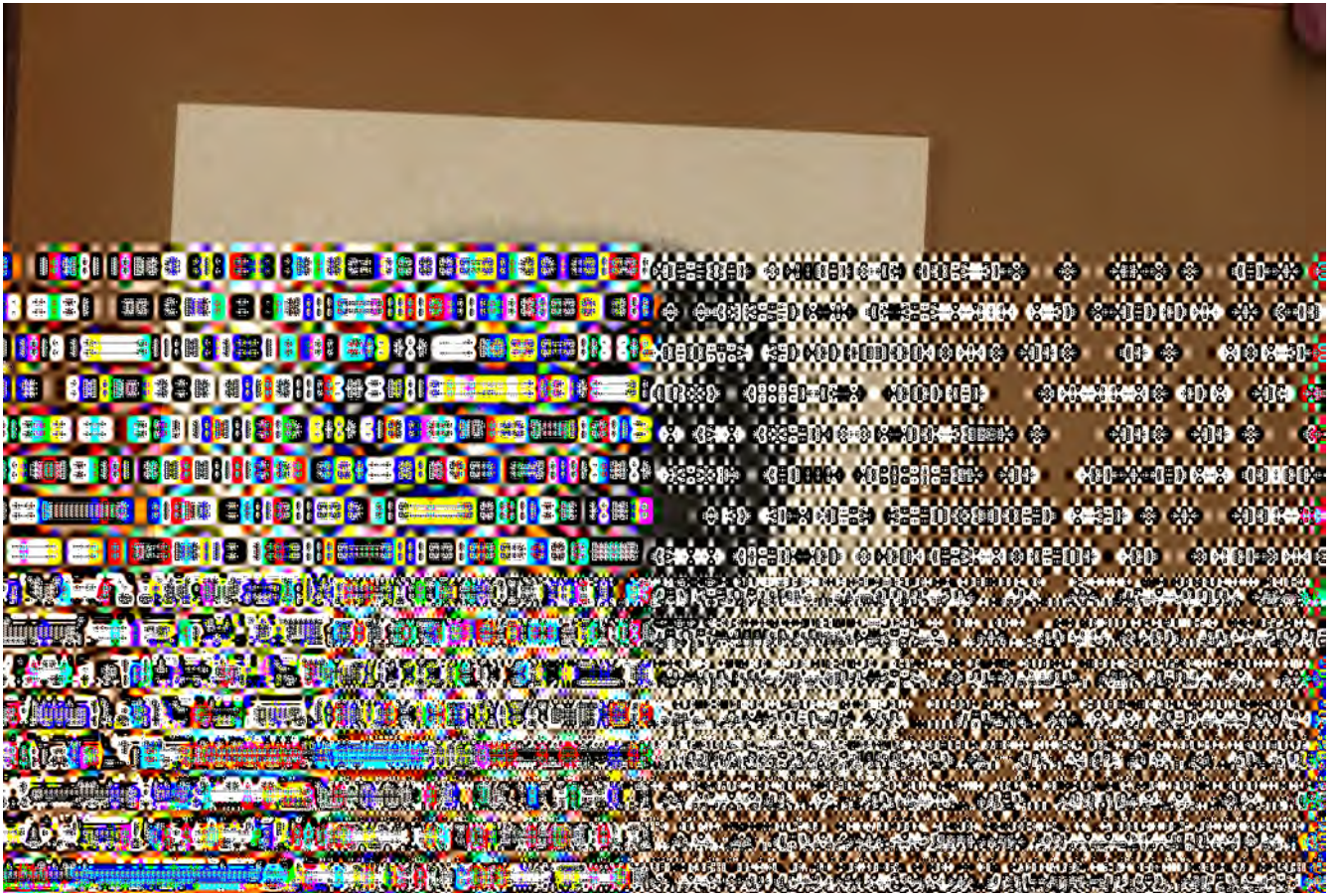
Ihres ergebensten

Max Reger."

Im Oktober 1904 schrieb mir Reger u. a.:

„Die Herren Lauterbach und Kuhn haben Ihnen vor einigen Tagen meine neusten Werke übersandt. Ich bitte Sie sehr darum, wenn Sie mal Zeit haben, sich diese Sachen anzusehen. Nochmals bitte ich Sie sehr darum, wenn Ihnen eine oder die andre Stelle vielleicht gar zu ‚toll' erscheinen wird — ich schreibe nicht, nie aus Neuerungssucht oder ‚Originalitätskoller' — ich kann ja nichts dafür, daß mir der Schnabel so eigenwillig gewachsen ist! Betreffs der ‚Schlichten Weisen' op. 76 möchte ich Ihnen verraten, daß ich damit dem deutschen Volke einfache, schlichte und doch nicht schlechte Musik geben wollte; ich werde diese Sammlung fortsetzen.

Wenn Sie Gelegenheit nehmen werden, die neuen Werke zu empfehlen, resp. darüber zu schreiben, so wäre ich Ihnen hierfür aufs lebhafteste verbunden und dankbar. Für Ihre so liebenswürdige Empfehlung an Simrock nochmals schönsten Dank; ich werde der Firma



ut ist;
n leb-

en be-
öte ja
nicht
te sich
g von
rechen.
e diese
n noch
t, mir
n Ver-
schicken
wieder-
st „am
h geht
Okto-
ühmten
ßmann

„Sin-
Über-
e Kor-
ur noch
seiner
kenn-
ber nie-
n wür-
in der
er wie
, hatte
nskraft
keinem
ufinden.

. 16.

Friedrich Gernsheim †.

Vor wenig Monaten erst hörte man von dem entsetzlichen Unfall, der der älteren Tochter Gernsheims, während der Gatte draußen an der Front weilte, das Leben geraubt. Nun ist ihr der tieferschütterte Vater, der diesen Schlag wohl nicht überwinden konnte, gefolgt. In der Arbeit suchte er Ablenkung und Trost — zuletzt traf ich ihn bei der Komposition einer Cellosonate —; in einem Sanatorium zu Schlachtensee schien er sich auch zu erholen. Dann hat ein Anfall von Herzschwäche den Siebenundsiebzigjährigen dahingerafft.

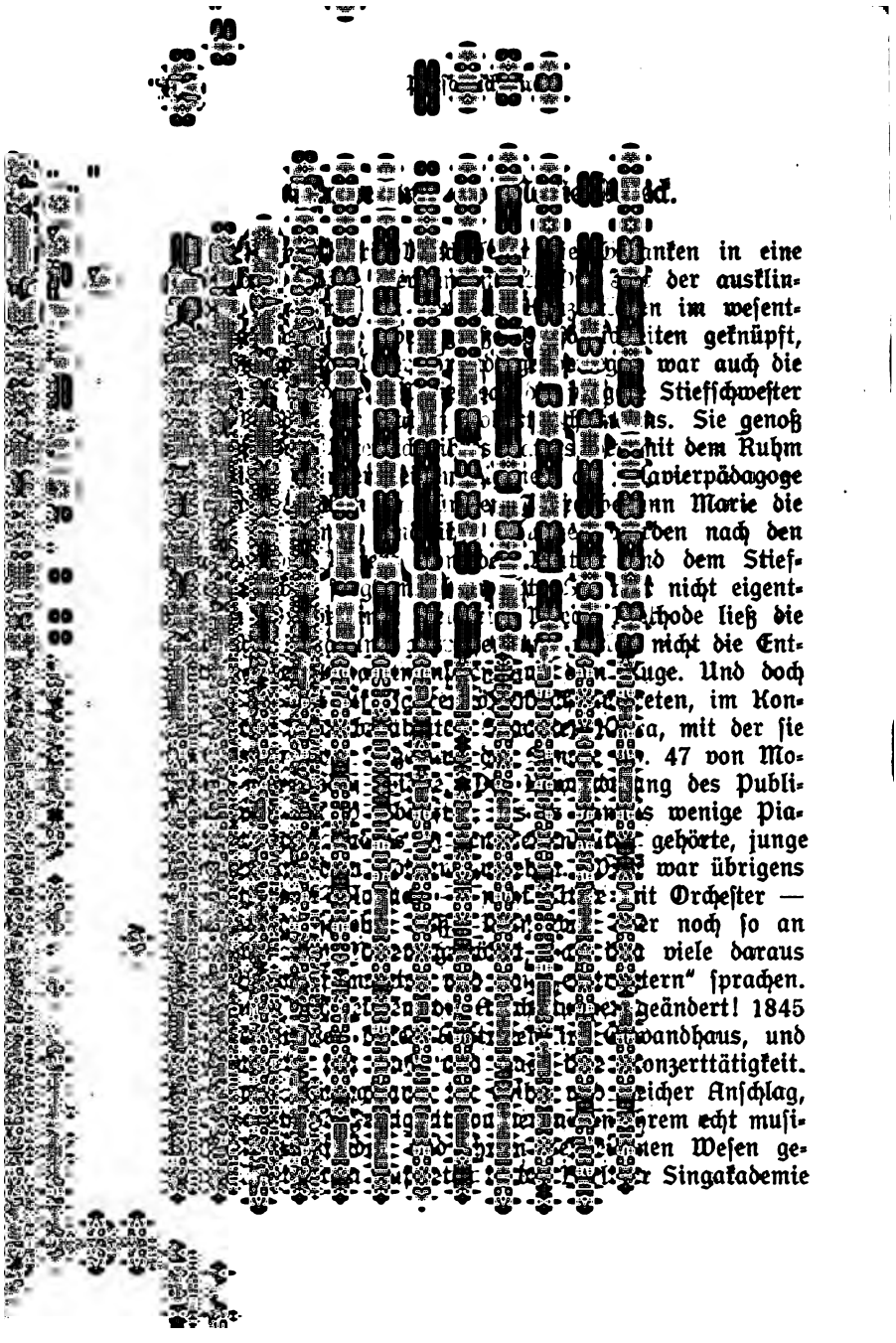
Die Tonkunst trauert an der Bahre eines Meisters im vollsten und eigentlichsten Sinne des Wortes. Man kann über Gernsheims Stellung in der heutigen Musik, über das Maß seiner Eigenart und Erfindung verschiedener Meinung sein; aber was er gab, war immer reife und vornehmste Kunst. Ein sicheres Gestaltungsvermögen, ein Formgefühl von seltener Feinheit, lauterer Künstlersinn und Geschmack waren ihm eigen und stempelten ihn unter den Epigonen der nachklassischen Epoche zu einer Persönlichkeit von immerhin weitbeachteter Bedeutung.

Ein reiches, schöpferisches Leben ist so zum Abschluß gekommen. Die Jugend Gernsheims, der 1839 in Worms geboren ist, fällt noch in die Zeit der Romantik. Das bestimmte seinen Werdegang; er gehörte anfangs durchaus der Mendelssohnschen Schule an, von der er die Glätte der Form, aber auch eine gewisse Weichheit und Zartheit, die seiner eignen Natur entsprachen, übernommen hat. Später vertiefte er sich und erstarkte namentlich an dem Vorbilde Brahms', der ihm Leitstern auf seiner Komponistenlaufbahn wurde. Nach seiner Studienzeit in Frankfurt a. M. und Leipzig betätigte er sich frühzeitig als glänzender Klavierspieler. Schon der kleine Wunderknabe hatte

am Rhein Aufsehen erregt. Ein längerer Aufenthalt in Paris war dann von Einfluß auf seine weitere Entwicklung. Gernsheims Spiel zeichnete sich durch feine Anmut aus und hatte seinen besondern Reiz. Da ihm die elegante und perlende Technik bis ins hohe Alter treu blieb, war es stets eine Freude, ihn zu hören, sei es, daß er sich solistisch oder begleitend an Kammermusikaufführungen beteiligte. Gernsheim war auch ein Dirigent von großer Initiative und Überlegenheit. Das hat er in Rotterdam bewiesen, wo er seit 1874 als Direktor der „Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst", auch als Dirigent von Opernvorstellungen wirkte, und später in Berlin als Leiter des Sternschen Gesangvereins (1890 bis 1904). In Holland schwang sich Gernsheim zur ersten Musikautorität auf und erwarb sich den Beinamen „Der holländische Brahms". Sein Lehrtalent hatte er schon in Köln bewährt; es sollte, seitdem er der unfrige und Professor an der königlichen Akademie der Künste geworden, die schönsten Früchte tragen.

Gernsheim hat es an Ehrungen und Auszeichnungen, an Dank und Anerkennung nicht gefehlt. Trotzdem war der unermüdlich Schaffende um seinen Ruhm besorgt. Er konnte und wollte an die neueste Entwicklung der Musik den Anschluß nicht finden, dem Tage nicht geben, was der Tag verlangt. Niemals aber wurde er „rückständig", arbeitete vielmehr an sich fort und nahm Interesse auch an den Modernen, soweit sie ihm ehrlich und begabt erschienen. Auf instrumentalem Gebiet hat er uns sein Bestes geschenkt. Seine Sinfonien (vor allem die in G-Moll und B-Dur), seine Violinkonzerte, seine Kammermusiken sind Werke von Rang. Aber auch seine Chorwerke und Lieder werden sich noch erhalten, wie denn der Name Friedrich Gernsheim in der Geschichte fortleben wird.

11. IX. 16.



schrieb kein Geringerer als Hans v. Bülow (als Kritiker der „Abendpost"): „Die junge Dame, die sich vergangnen Donnerstag hören ließ, ist mehr wert als eine Virtuosin, sie ist eine ausübende Künstlerin." Den Ruhm ihrer Schwester Klara erreichte sie freilich nicht, aber sie war jahrzehntelang eine gesuchte Pianistin, und ihre Kunstreisen brachten sie an viele Höfe, nach England, wo sie mit ihrer Schwester, Joachim und Stockhausen musizierte, nach Italien, Rußland und Schweden, das sie in spätern Jahren besonders gern aufsuchte. Allen musikalischen Größen ihrer Zeit war sie als Begleiterin und ausgezeichnete Kammermusikspielerin künstlerisch verbunden, und viel hat sie daheim und draußen für wohltätige Zwecke gewirkt. Namentlich für die Musik Robert Schumanns ist sie noch an ihrem Lebensabend mit Erfolg eingetreten.

In Detmold, wo wir 1902 einige Wochen in demselben Hotel wohnten, lernte ich die alte Dame kennen. Sie wußte vieles und Interessantes zu berichten. Die Prinzessinnen Luise, Friederike und Pauline von Lippe-Detmold waren einst ihre Gesangsschülerinnen gewesen. Marie war nämlich auch in der Kunst des Gesanges von ihrem Vater und von Lamperti in Mailand so weit ausgebildet, daß sie, wie sie mir erzählte, mit berühmten Sängerinnen in Konzerten Duette vortragen oder in der Kirche gelegentlich ein Solo übernehmen konnte. Um jene Zeit schrieb sie an ihren Lebenserinnerungen, die sie unter dem Titel „Aus dem Kreise Wieck-Schumann" 1912 veröffentlicht hat. Das Buch enthält schätzbares Material, unbefangene Urteile und hübsch geschriebene Partien, enthüllt freilich auch die schwache Seite der gefeierten Künstlerin, die sich mit kindlicher Freude in ihren Erfolgen und Auszeichnungen sonnt und auch das kleinste Ereignis als wichtige Angelegenheit behandelt. Marie Wieck versäumte es nie, unter ihren Namen „Fürstlich Hohenzollernsche Hof- und Kammervirtuosin" zu setzen.

Nach dem Tode des alten Wieck (1873) widmete sie sich mehr und mehr dem Lehrberuf, ließ sich aber gelegentlich auch noch öffentlich hören. Der „Methode Wieck"

blieb sie eine getreue Hüterin, allen modernen Neuerungen in innerster Seele abgeneigt. Ihr Heim war Dresden, in dessen Nähe sie sich für die Sommermonate auf der Anhöhe von Hosterwitz, unweit des Weber-Häuschens, eine kleine schwedische Holzvilla eingerichtet hatte. Sie ist fast 85 Jahre alt geworden. Mit ihr ist die letzte Zeugin einer großen Epoche dahingegangen.

3. XI. 16.

Hans Richter †.

Mit dem Dirigenten der Uraufführung des Nibelungenringes (1876) ist aus dem Kreise der alten Wagner-Garde eine der letzten bedeutsamen Persönlichkeiten verschieden. Die junge Generation kannte nur seinen Ruhm, denn sein späteres Wirken — nachdem er 1900 sich verstimmt von der Wiener Hofoper zurückgezogen hatte — galt England, und seit 1912 lebte er still in Bayreuth. Aber sein Name war für immer mit der Sache Wagners verknüpft. Hans Richter besaß mehr als andere ein Recht, sie zu seiner eignen zu machen; seine Begeisterung stammte nicht aus doktrinären Überzeugungen und blindem Parteigängertum, sondern aus wirklicher Kenntnis des Werkes, das er hatte entstehen und wachsen sehen, und zu dessen technischer Vollendung er selbst als praktischer Orchestermusiker mit Hand angelegt hatte.

Richter führte als Mitglied von Wiener Vorstadtorchestern, dann der Hofoper, ein ziemlich unbeachtetes Dasein, als durch Kapellmeister Essers Empfehlung 1866 Richard Wagner auf ihn aufmerksam wurde und ihn zu sich nach Luzern berief. Er hatte sich, von Hause aus Hornist, aber auch in allen theoretischen Fächern gründlich gebildet, eine seltene Universalität erworben und spielte so ziemlich alle Instrumente. Diese praktische Erfahrung und Sachkenntnis leistete Wagner wertvolle Dienste bei

der Einstudierung der „Meistersinger" in München und später bei der Bühneneinrichtung des „Ringes". Richter gehörte zu den am frühesten Eingeweihten, und ganz natürlich wurde er so der „Wagnerdirigent", der wie kaum ein andrer die musikalische Auffassung festgelegt und für ihre Verbreitung gesorgt hat. Das Vertrauen und die Freundschaft Wagners, sein eigenes Eingreifen in die Entwicklung, nicht zum wenigsten das weltgeschichtliche Bayreuther Ereignis vom Jahre 1876 verschafften ihm Ansehen und Macht, ins Große zu wirken. Auch als langjähriger Dirigent der Wiener philharmonischen Konzerte. Denn Richter blieb Vollblutmusiker und ging bei aller Liebe zu Wagner nicht in Einseitigkeit unter.

Seine ganz eminente Dirigentenbegabung beruhte vor allem auf technischem Können und intimer Kenntnis des Orchesters. Darin war Richter durchaus ein Kapellmeister alten Schlages, wie er denn auch mit dem äußern Gehaben moderner Pultvirtuosen nichts gemein hatte. Seine nie versagende Suggestionskraft war der Ausfluß einer kerngesunden, willensstarken Persönlichkeit von erfrischenster Ungebundenheit. Richter wirkte als ruhiger Sachverwalter am Pult; individuell, und doch nie ein Effekthascher oder Nuancenjäger. Aber wenn er in der Julihitze Bayreuths den Rock auszog und in Hemdärmeln dirigierte, dann wußten alle, daß etwas passierte, daß Stunden begeistertsten, hingebendsten Musizierens bevorstanden. Dieser in der Erscheinung wie im Wesen echt deutsche Mann wußte sich auch das Ausland untertan zu machen; es ist bekannt, wie beliebt die Richter-Konzerte in London, Boston und Manchester waren.

Schließlich zog es ihn wie mit magischer Gewalt an die für ihn so bedeutungsvolle Stätte Bayreuth. Dort hat der fast Vierundsiebzigjährige — Richter war am 4. April 1843 in Raab in Ungarn als Sohn des dortigen Domorganisten geboren — die hellen Augen geschlossen. Er war in Wahrheit das Sinnbild treuer Gefolgschaft, ein Kurwenal, der nun auch dort liegt, wo sein vergötterter Meister ruht.

6. XII. 16.

Johannes Messchaert.

Von wahrer Sangeskunst.

Vor wenig Wochen hat ein deutscher Sängersmann sein sechzigstes Lebensjahr vollendet, ein Künstler, an dessen Schicksal die gesamte musikalische Welt den lebhaftesten Anteil nimmt. Johannes Messchaert ist eine jener Persönlichkeiten, die der Beachtung nicht entgehen können, und was andere aus Eitelkeit anstreben, fällt ihm von selbst zu, wird den Zeitgenossen zu einer angenehmen und selbstverständlichen Pflicht. Von ihm reden, heißt von der Gesangskunst sprechen.

Messchaert hat es erlebt, daß sich die Liebe aller auf ihn vereinigt. Der gebürtige Holländer hat sich ganz Deutschland erobert; wohin er kommt, ist er der Gefeiertsten einer. Seine überragende Stellung ist gleich unbestritten auf dem Gebiet des Liedes, wie auf dem des Oratoriengesanges. Man muß auf Julius Stockhausen, seinen Lehrer, zurückgehen, um auf eine ähnliche Erscheinung zu stoßen. Der Freudentag eines solchen Mannes ist schon deshalb von allgemeinerer Bedeutung, weil er uns die Frage nahelegt: was hat ihm diese Stellung verschafft, und kraft welcher Eigenschaften konnte er sie behaupten?

Wie bei jedem wahrhaft großen Künstler war auch bei Messchaert eine seltene technische Meisterschaft die Vorbedingung und Grundlage seines Wirkens. Der Laie spürt diese Meisterschaft am deutlichsten, wenn Messchaert Händel oder Bach singt, weil hier eine Technik in die Erscheinung tritt, die unsere heutige Musik wenig oder gar nicht mehr beansprucht. Seine Kunst der weitgespannten Kantilene, seine Skalen, Koloraturen, Staccati und Triller sind von einer Vollendung, die man bei anderen Sängern wohl überhaupt nicht mehr findet. Deshalb ist Messchaert vor allem im Oratoriengesang eine einzige Erscheinung, und mit seinem Verlust droht der nicht mehr wie früher gepflegten Gattung gänzliche Verwaisung. Wer

von ihm eine Händelsche Arie oder eine Bachsche Kantate — etwa „Ich will den Kreuzstab tragen" — gehört hat, wird es nie vergessen. Seine Wiedergabe der Messiaspartie, sein Christus in den Passionen, sein „Elias", sein Baritonsolo im „Deutschen Requiem" sind, rein technisch betrachtet, unerreichte Leistungen. Aber auch im einfachsten Liede ist bei einem solchen Sänger die technische Behandlung des Stoffes bereits ein künstlerisches Phänomen. Der Hörer ahnt meist nicht, welche Summe von Arbeit in so einem kleinen Gebilde steckt. Wenn Gesang nichts andres ist als die Umwandlung des Atems in Klang — eine Definition, die in ihrer Allgemeinheit wohl das Wesentliche aussagt —, so ist Messchaert ein Sänger von Gottes Gnaden, denn er besitzt diese Fähigkeit wie nur irgendeiner. Nichts geht bei ihm verloren, jedes Sechzehntel, jede Silbe, ja jeder Buchstabe ist in seinem Munde klanggesättigt, und so darf man ihn auch in dieser Hinsicht einen der größten Könner nennen. Inwieweit Naturanlage dabei in Frage kommt oder bewußte Kunst, ist für die Wirkung gleichgültig. Sicherlich hat ihm von Haus aus eines der herrlichsten Organe zu Gebote gestanden; ebenso sicher ist die Gabe, es in allen Lagen frei und edel ausströmen zu lassen, das Resultat des Studiums, der Einsicht und Geschmacksbildung. Denn diese Funktion würde etwas Elementares bleiben, wenn sie nicht durch Empfindung und Schönheitssinn geregelt würde. Dem Klang hat sich das Wort zu gesellen, der melodischen die poetische Idee, um den Gesang zu einem menschlichen Ausdrucksmittel zu gestalten, und da zeigt sich die weitere Überlegenheit unsers Meisters. Wort und Ton sind bei ihm aufs innigste verschmolzen, sie durchdringen einander, eins gibt dem andern Farbe, Leben und Bestimmung. Diese Kunst des Sprachgesanges, die zuerst Stockhausen zu hoher Selbständigkeit entwickelte, und die auf der Lehre vom Klangcharakter der einzelnen Vokale und Konsonanten beruht, hat in Messchaert einen ihrer ausgezeichnetsten Vertreter. Auch sie gehört zum technischen Rüstzeug, dessen sich der Sänger zu bedienen hat.

Von so weittragender Bedeutung eine solche Herrschaft

über das Technische auch ist, so vieles sich aus ihr erklären läßt: ein Geistiges muß hinzutreten, das innere Gestaltungsvermögen des Sängers, um reine und tiefere Wirkungen zu erzeugen. So liegt auch bei Messchaert in der Verbindung von technischer Meisterschaft und seelischer Eindruckskraft das Geheimnis seiner Erfolge. Das Merkmal großer und echter Kunst aber ist Einfachheit. Wir leben in einer Zeit, in der der Konzertvortrag, im besondern des Liedes, mit krampfhafter Anstrengung nach neuen, stärkeren Wirkungen sucht. Unsere Sänger und Sängerinnen lieben es, den „Ausdruck" auf die Spitze zu treiben und unter Verkennung der natürlichen Stilbedingungen das Lyrische mit dem Dramatischen zu verwechseln, das Theatralische auf das Podium zu verpflanzen. Äußere Mittel werden zu Hilfe genommen: Mienenspiel, Gebärden, Körperbewegungen, Stimmungsmache im Saal und auf den Programmen. Sie klappen mit den Augen, lächeln, schluchzen, schmollen, sind verzückt. Messchaert braucht das alles nicht. Ruhig steht er da, mit dem Notenblatt in der Hand, und will, wo die andern mimen, nichts sein als der Interpret des Werkes, das uns rühren soll. Aber wie singt er! Jedes Lied wird in seinem Munde dem Hörer zum inneren Erlebnis, erschließt seine musikalischen und dichterischen Schönheiten. Da wandern wir mit Schuberts Müllerburschen, lassen die Tragödie der „Winterreise" an uns vorüberziehen, folgen allen seelischen Regungen in Schumanns „Dichterliebe", sehen die Vorgänge Löwescher Balladen leibhaftig vor uns und versinken in die Stimmungen neuerer und neuester Lyrik. Überall nur die Sache selbst, und gerade darum die unmittelbarste und tiefgehendste Wirkung. Das künstlerische Empfinden des Sängers zeigt sich auch in der Vielseitigkeit seines Ausdrucksvermögens. Der Humor einer „Bauernkantate" oder im „Streit zwischen Phöbus und Apollon" steht ihm ebenso zu Gebote wie die religiöse Weihe der Christusgestalt, die er mit unsagbar mildem Schimmer verklärt, und für die er den Ton göttlicher Entrücktheit findet. Und so groß ist seine suggestive Kraft, daß sie selbst physische Hemmungen,

die Spuren der Zeit und körperlichen Leidens zu überwinden vermag. Die aber, denen die Objektivität des Vortrags zuweilen etwas trocken erscheinen möchte, werden durch die Erfolge Messchaerts eines Bessern belehrt. Wie wäre es möglich, daß eine treue Gemeinde ihm zujauchzte, und daß diese Gemeinde die ganze musikalische Welt umfaßte, wenn seine Kunst nicht das Richtige träfe, nicht Herzen und Ohren zugleich erfreute? Früher oder später muß man sich dem Künstler gegenüber, der seiner Zeit Genüge getan, bescheiden. Doch dürfen wir hoffen — dazu ermutigt so mancher Abend, der ihn auf der Höhe zeigt —, daß dieser unserem Konzertleben noch eine gute Spanne Zeit erhalten bleibt. Auch als Lehrmeister hat Meßschaert, der jetzt im Kollegium der königlichen Hochschule wirkt, eine segensreiche Tätigkeit entfaltet und für die Aufrechterhaltung der Traditionen gesorgt. Die Hauptsache bleibt aber doch sein eignes Beispiel, mit dem er der deutschen Gesangskunst ein weithin leuchtendes Vorbild errichtet hat in Tagen, die sie nur zu häufig im Abstieg und auf Irrwegen sehen. Er hat uns so viel gegeben, daß wir des Sechzigjährigen nur in Dankbarkeit gedenken können. Sein Leben gehört der Welt, der Geschichte, und es ist ein schönes Bewußtsein, daß, wenn auch einmal die Sonne zur Rüste geht, selbst ihre abendlichen Strahlen ein so reiches, erfolggekröntes Dasein noch vergolden.

20. IX. 17.

Zu Engelbert Humperdincks 60. Geburtstag.

Heut werden es sechzig Jahre, daß Engelbert Humperdinck zu Siegburg im Rheinland geboren wurde. Manchen, der mit des Meisters Leben nicht vertraut ist, mag diese Tatsache überraschen; denn nicht viel mehr als zwei Jahrzehnte sind verflossen seit dem Erscheinen jenes Märchenspiels, das Humperdincks Namen zuerst in der breitern Öffentlichkeit bekannt machte. Daß der Schöpfer von

„Hänsel und Gretel" schon vorher in dem „Glück von Edenhall" und der „Wallfahrt nach Kevlaar" zwei wertvolle Chorballaden mit Orchester geschrieben hatte, die bildnerische Kraft, Eigenart und absolute Beherrschung der Mittel bekunden — darum kümmerte man sich, wie es so häufig geschieht, erst nach dem ersten entscheidenden Erfolge. Diesen Erfolg brachte unserem Komponisten die Bühne; und der Bühne ist er auch fortab treu geblieben, wenn man von seinen Liedern und der dreisätzigen „Maurischen Rhapsodie" absieht, in der sich die Eindrücke einer Reise nach Algier und Tunis zu farbigen Orchesterbildern verdichtet haben.

Humperdinck war also bereits ein reifer Mann, als ihm, dem gar nicht Ehrgeizigen, dem seine Kunst immer nur ein selbstverständlicher Schmuck des Lebens gewesen, der Weltruhm in den Schoß fiel und ihn aus seiner Frankfurter Kritiker- und Lehrtätigkeit plötzlich in die erste Reihe der lebenden Komponisten rückte. Ich sehe ihn noch, wie er am Abend der Berliner Premiere von „Hänsel und Gretel" bescheiden, fast verlegen dankend auf der Bühne erschien, in seinem zugeknöpften schwarzen Gehrock und mit der goldenen Brille einem deutschen Professor gleichend. Und echt deutsch war auch die Musik, an der wir uns erfreut hatten, deutsch, wie das ganze Wesen und Schaffen des Mannes geblieben ist. Trat aber Humperdinck in seiner eigentlichen Bedeutung verhältnismäßig spät aus dem Kreis geachteter Musiker hervor, so hat sich seine künstlerische Entwicklung doch in jungen Jahren vollzogen. Da hatte er, Stipendiat aller namhaften Stiftungen, deren Preise ein Kompositionsschüler in Deutschland gewinnen kann, eine ungewöhnliche Begabung gezeigt und während seines Aufenthalts in Köln, München und Italien über alles Handwerkliche seiner Kunst bereits die Meisterschaft erlangt. Diese solide Grundlage seines Könnens in Verbindung mit einem reichen Phantasieleben hat ihn denn auch später befähigt, hier in Berlin der studierenden Jugend ein fördernder Berater und Führer zu werden, in dem aka-

demischen Lehramt, das er noch heute bekleidet. Aber dieser sinnende, betrachtsame Geist mußte in ruhiger Gelassenheit die Stunde an sich herankommen sehen, um scheinbar zufällig und so ganz gelegentlich der Welt sein Bestes zu geben.

In der Märchendichtung hat Humperdinck den eigenen Ton gefunden. Jeder Komponist trägt „seine" Melodie im Innern, einen Typ des Gestaltens, der nicht immer sofort als solcher erkannt wird, den wir aber bei ausgeprägten Individualitäten gewöhnlich als von vornherein vorhanden feststellen können. Humperdincks natürliche Ausdrucksweise ist die des heiter-sinnigen Volksliedes mit einer starken Neigung zum Kindlich-Naiven hin; auch weiß er, künstlerisch ein Abkömmling der Romantiker, die Stimmen der Natur — man denke an die Schauer des nächtlichen Waldes in „Hänsel und Gretel" — getreulich in seinen Tönen aufzufangen. Das wäre an sich nichts Neues, Persönliches. Aber mit diesem, wenn man so will, musikalischem Gemüte verbindet sich in Humperdinck der scharfe Kunstverstand eines der gewiegtesten Kontrapunktiker unserer Zeit. In der Mischung volkstümlicher Melodik und geistvoller polyphoner Ausgestaltung liegt das Eigenartige des Humperdinck-Stiles, das Geheimnis seiner Wirkung. Einer solchen Begabung boten sich die Märchenstoffe naturgemäß als die glücklichsten. In „Hänsel und Gretel" hat uns Humperdinck das Märchen musikalisch wiedergewonnen, hat es aus der Sphäre der Possen und Ausstattungsstücke gehoben und für uns Moderne zu einer ernsthaft dramatischen Angelegenheit gemacht. In lieblichstem Bilde spiegelte er den Sinn des Lebens, und sind wir mit der Schlußmoral: „Wenn die Not aufs höchste steigt, Gott der Herr die Hand uns reicht" entlassen, so fühlen wir, daß ein echter Künstler mehr zu Erwachsenen als zu Kindern gesprochen hat. Und nicht nur in den eigentlichen Märchendramen, in „Hänsel und Gretel", den „Sieben Geislein", den „Königskindern" und „Dornröschen", sondern auch in anderen Werken zeigt sich die Eigenart des Komponisten immer da am reinsten und

wirksamsten, wo er der Situation und dem Ausdruck eine schlichte, gemütvolle oder volkstümliche Seite abgewinnen kann. Doch immer so, daß wir uns zugleich an der feingeschliffenen Form und der artistischen Verwertung seiner Gedanken erfreuen dürfen. Wir danken Humperdinck die Fürsorge und den Sinn für musikalische Volkspoesie in einer Zeit, in der ihnen der Boden schier entzogen war. Wie seine Melodie vom Quell der Volkslieder, im besondern der Kindervolkslieder getränkt ist, so hat er Weisen geschaffen, die vielleicht in den Schatz des Volkes wieder eingehen werden. Eine Ausnahmestellung nimmt in dieser Hinsicht seine komische Oper „Die Heirat wider Willen" ein, zu der ihm seine Gattin, die treue, an seinem Schaffen teilnehmende Gefährtin, nach einem französischen Lustspiel („Les Demoiselles de St. Cyr") den Text geschrieben hat. Hier zeigt unser Meister auf der Höhe seiner Entwicklung, daß er die Mittel der realen musikalischen Komödie beherrscht und auch außerhalb seines eigensten Stoffgebietes ein Werk von Bedeutung zu schaffen vermochte.

Man hat Humperdinck seit seinem ersten Erfolge bedingungslos unter die Trabanten Wagners einreihen wollen. Gewiß ist er ein Anhänger des Bayreuthers und sein gelehriger Schüler gewesen. Die Polyphonie in „Hänsel und Gretel" wäre ohne den Voraufgang der „Meistersinger" nicht gut denkbar. Allein schon die Kunst der Orchestrierung ist trotz unleugbarer Wagnerscher Einflüsse bei Humperdinck etwas durchaus Eigenes, ebenso seine maßvolle, von aller äußerlichen Schematik freie Verwendung musikalischer Symbole, und seine künstlerische Persönlichkeit vollends ist von der Wagners sogar grundverschieden. Nicht nur, weil wir in dem liebenswürdigen Märchendichter nicht das Pathos und die Größe des Tragikers suchen dürfen, sondern weil Humperdinck in seinem Kern ungleich mehr „absoluter" Musiker ist als Wagner. Seine Beziehungen und seine Treue gegen Bayreuth kennzeichnen mehr den Menschen als den Künstler. Deshalb haben auch diejenigen unnötige Befürchtungen gehegt, die mit

Humperdincks Berufung nach Berlin und seinem Eintritt in den Senat der Akademie der Künste einen einflußreichen Posten der einseitig-modernen, fortschrittlichen Musikrichtung ausgeliefert wähnten.

Der Festtag unsers Jubilars fällt in eine düstere, sorgenschwere Zeit. Ein Volk in Waffen, das an den Grenzen seines Landes um Ehre und Freiheit kämpft, hat anderes zu tun, als die Ereignisse der Kunstgeschichte zu verfolgen. Und doch darf Humperdinck, der erst unlängst in seiner „Marketenderin" die Preußen von 1814 mit klingendem Spiel über den Rhein geleitete, sich sagen, daß auch die draußen im Felde nicht ohne inneren Kontakt mit ihm leben. Denn sie können als Deutsche nicht an die geliebte Heimat zurückdenken, ohne daß in ihnen etwas lebendig wird von dem, was gerade in Humperdincks Tönen so überzeugend Ausdruck und Gestalt gewonnen hat.

1. IX. 14.

Arthur Nikisch.

Zum 60. Geburtstag.

Wenn ein Künstler im Zenith nicht nur seines Ruhmes, sondern auch seiner Schaffenskraft steht, soll man ihm nicht die Miene des Jubilars aufnötigen. Daß der Tag seiner Geburt zufällig sechs Jahrzehnte zurückliegt — was geht es im Grunde die Öffentlichkeit an? Aber die Sitte, solche Lebensabschnitte zum Anlaß feierlichen Gedenkens zu nehmen, hat sich nun einmal so eingebürgert, daß es fast unhöflich erschiene, ihr nicht zu huldigen. Auch können wir Arthur Nikisch getrost unsere Glückwünsche darbringen, denn ihm gegenüber greift nicht die Stimmung dankbarer Rückblicke Platz. Wir freuen uns seiner heute wie alle Tage, und freuen uns, daß er erst sechzig Jahre zählt: so viel des Schönen versehen wir uns noch von ihm.

Nikisch gehört zu den populärsten Persönlichkeiten des internationalen Musiklebens. Nach Ost und West hat

er den Ruhm deutschen Dirigententums getragen; Paris, London, Madrid und Petersburg haben ihm zugejubelt. Leipzig, die alte Musikmetropole, hat ihn werden und wachsen sehen und alle höchsten Ämter in seine Hand gelegt. Hier hat er als Leiter der Gewandhauskonzerte es fertiggebracht, engherzig konservativen Geist zu Fall zu bringen, oder richtiger zu bekehren, und der modernen Richtung freie Bahn zu schaffen. In Berlin und Hamburg behauptete er sich als der berufenste Nachfolger Hans v. Bülows und führte unser Philharmonisches Orchester von Triumph zu Triumph. Gerade zwanzig Jahre steht Nikisch nun an solcher Stelle, und welche Fülle unvergeßlicher Eindrücke knüpft sich an seine Wirksamkeit! Und dabei wissen die wenigsten, die ihn in den Aufführungen bewundern, etwas von den geheimen Quellen seiner Erfolge. Nikisch ist ein Einstudierer, ein Meister des Probierens, wie es wenige gibt und gegeben hat. Fragt die Musiker, die unter ihm spielen, wie er ihre Kräfte anzuspannen und zu entfesseln weiß, wie er sie neue Werke intuitiv erfassen lehrt, alte, vermeintlich längst gekannte in neue Beleuchtung rückt; wie er das technische Detail pflegt und doch stets die poetische Idee aufsucht! Es ist gewiß nicht sein kleinster Ruhmestitel, daß gerade die Orchestermusiker (denen er auch Freundlichkeit und menschliches Interesse entgegenbringt) in unbegrenzter Hochachtung und Verehrung an ihm hängen. Deutlicher sieht selbst der Laie schon, daß er, rein äußerlich betrachtet, die Dirigierkunst um eine Spezies bereichert hat, die freilich für andre unnachahmlich, von seiner Persönlichkeit untrennbar ist.

Das alles — wir haben noch nicht einmal seines Wirkens am Theater gedacht — hat Nikisch, frühzeitig seinen Ruf begründend, vollbracht und erreicht. Und doch kann man noch nicht von einer Lebensernte sprechen. Gerade heute muß gesagt werden, daß ihn die Elastizität seines Wesens, die Jugendlichkeit des Empfindens, die Freude am Beruf nicht verlassen haben. Ja, wir haben es sogar erlebt, daß sie gerade in den letzten Jahren erst ihre höchste

Steigerung erfuhren. Der reifen Meisterschaft, der Abgeklärtheit der Auffassung gesellt sich nun eine Wärme und Innerlichkeit, nicht selten eine Größe und Leidenschaftlichkeit des Temperaments, die alle jemals vorhandene Neigung zu kühler Reserviertheit oder äußerlicher Wirkung der Sache zuliebe überwunden hat. So wünschen wir Arthur Nikisch und uns selber, daß ihm die Lust am Schaffen auch fernerhin erhalten bleiben möge, und daß es ihm vergönnt sei, seine Auffassung des Dirigenten als eines verantwortlichen, erzieherischen Vermittlers des Schönen noch lange zum Wohle der deutschen Kunst zu betätigen.

12. X. 15.

Hermann Kretzschmar.

Zu seinem 70. Geburtstag.

Was diesem Musikforscher seine besondre Bedeutung gibt, ist, daß er wie der Belgier Gevaërt dem praktischen Musikertum entstammt. Als Sohn eines Kantors zu Olbernhau im Sächsischen Erzgebirge geboren, erhielt Kretzschmar seine Erziehung und musikalische Ausbildung auf der Kreuzschule in Dresden (unter Direktion Julius Ottos) und war dort als Präfekt bei der Erziehung der Alumnen beteiligt. In Leipzig besuchte er die Universität und das Konservatorium, betätigte sich als Orgelvirtuose und war dann in einer Reihe deutscher Städte (besonders lange in Metz) Opernkapellmeister. Hierauf wurde er Dirigent des Paulanerchores in Leipzig und Gründer der Akademischen Orchesterkonzerte mit ihren Programmen seltner, vom üblichen Konzertbetrieb abseits liegender Werke. Von 1877 bis 1887 lebte er als akademischer Musikdirektor und Dozent für Musikgeschichte in Rostock, wo er sich durch seine Vorlesungen und musikhistorischen Schriften zuerst einen Namen machte; dann wurde er in gleicher Eigenschaft nach Leipzig berufen. Seit 1904 bekleidet der Jubilar die erste ordentliche Professur für

Musikgeschichte an der Universität Berlin, und als Nachfolger Joachims war er 1909—20 Direktor der Hochschule. So, in intimer Fühlung mit der lebendigen Kunst, blieb Kretzschmar vor trockner Gelehrsamkeit bewahrt. Deshalb geht auch von seinen Lehren und Schriften stets eine lebendige Wirkung aus. Selbst die feingeschliffene, immer anmutige, hier und da von leisem Humor durchwehte Art seiner Darstellung ist wohl auf das in ihm waltende künstlerische Empfinden zurückzuführen.

Kretzschmar hat mit seiner reichen Arbeitskraft viel Gutes gestiftet. Er hat dunkle Gebiete erhellt, mit alten Vorurteilen und dem Phrasentum der ewigen Nachschwätzer aufgeräumt und durch sein eigenes Beispiel für eingehendere Spezialforschungen auf dem Gebiete der Musikgeschichte gewirkt. Gleich frei von rhetorischem Schwulst wie von pedantischer Trockenheit, hat er nach Jahn und Spitta ein Muster literarischer Behandlung musikhistorischer Stoffe gegeben. Seine „Musikalischen Zeitfragen" haben außerordentlich anregend gewirkt und die Geister in Deutschland aufgerüttelt. Seine vielen, zumeist im „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters" erschienenen, inzwischen in zwei Bänden gesammelten Aufsätze behandeln Themen aus der Bach- und Händel-Forschung, dem Konzertleben, der Opern- und Liedgeschichte. Für kirchenmusikalische Reformen und die Organisation des Schulgesangunterrichtes hat Kretzschmar vielfach erst die Grundlagen geschaffen. Auch von Laien geschätzt ist sein „Führer durch den Konzertsaal", der einen Überblick über die wichtigsten Gebiete der musikalischen Literatur gewährt und in den Einleitungen zur Geschichte der Sinfonie, des Oratoriums, der Suite usw. geradezu Mustergültiges bietet. Kretzschmars größtes Verdienst aber bleibt, daß er, im Bewußtsein von der Eigenart der Kunst als Objekt der Forschung, so nachdrücklich auf die Notwendigkeit jener Verbindung von wissenschaftlichem Geiste und künstlerischem Empfinden, von theoretischem Kennen und praktischem Können hingewiesen hat, aus der allein richtiges Urteil und historischer Überblick gewonnen werden. 18. I. 18.

Max Bruch †.

Im Alter von mehr als 82 Jahren hat Max Bruch für immer die müden Augen geschlossen. Dies Leben, dem es an Ruhm und Aufstieg, an innerer Vollendung und äußeren Ehrungen gewiß nicht gefehlt hat, es ist in ziemlichem Dunkel erloschen. Häusliche und materielle Sorgen haben die letzten Jahre eines Meisters umwölkt, der doch die Menschheit reich genug beschenkt hatte, um auf einen gesicherten Lebensabend rechnen zu dürfen. Aber tiefer noch litt er — dafür zeugen an Freunde gerichtete Briefe — an dem Zusammenbruch seines Vaterlandes und dessen geistiger und künstlerischer Vereinsamung. Was er zuletzt erlebte, war nicht das „Volk", für das er einst sein „Lied von der Glocke" geschrieben, und wie so mancher Geistesverwandte sah er seine Ideale zugrunde gehen. Geradezu anwidern aber mußte ihn das Treiben in der musikalischen Welt, die Wendung, welche die Entwicklung seiner Kunst genommen hatte.

Bruch war ein Schönheitstrunkener. Er paßte nicht mehr in unsere Zeit. Nichts verband ihn mit den Bestrebungen, die, wie auf allen andern Gebieten, in der Literatur, der Malerei und Musik nach neuen Werten, neuen Ausdrucksformen sucht. Dem Meister des Wohlklangs, dem Natürlichkeit des Empfindens und klare Gedanken unabweisbares Bedürfnis waren, redete die Gegenwart eine fremde, unverständliche Sprache. Und so war auch er dieser Gegenwart abhanden gekommen. Nur sein Violinkonzert, das meistgespielte in G-Moll, das alle Bedingungen der Gattung in so seltener Weise erfüllt, ist wahrhaft lebendig geblieben. Kein größerer Gegensatz ist denkbar, als er zwischen seiner Art und der der Modernen obwaltet. Kein Wunder daher, daß Bruch, der schon vor Wagner haltmachte, die Musik der Heutigen aus tiefster Seele ablehnte, aber ihnen auch seinerseits als erledigte Größe galt.

Bruch hat das Glück und die Befriedigung des Schaf-

fenden genossen, denn er ist sich seiner Bedeutung bewußt gewesen. Eine Persönlichkeit, wie wir ihrer nicht viele heute besitzen, einer der letzten Komponisten großen Stiles. Als solchen kennzeichnet ihn seine Vielseitigkeit, seine absolute Meisterschaft, seine Fähigkeit, monumentale Werke zu schaffen. Bruch war ein musikalischer Erfinder, der die Kraft zu eigener Art, zu eigener Melodie hatte. So hat er seinen Namen mit unvergänglichen Lettern in die Tafeln der Geschichte geschrieben. Ist gleich die Zeit, wo seine Musik in Gunst stand, vorüber, so ist doch kaum anzunehmen, daß die besten seiner Werke für immer verloren sein sollten. Gegenüber den Tendenzen der jüngsten Generation mit ihrem umstürzlerischen Kampf gegen alles Bestehende, ihrer Freude am Häßlichen, ihrer (bei aller Spekulation) substanziellen Dürftigkeit und Überschätzung des Technischen, können sie ein heilsames Gegengewicht bilden, und es ist gar nicht gesagt, daß nicht eine spätere Zukunft sich gelegentlich wieder zu ihnen zurückflüchtet.

*

Max Bruch ist am 6. Januar 1838 in Köln geboren und entstammte einer französischen Protestantenfamilie. Den ersten Unterricht erhielt er von der Mutter, der ihrerzeit geschätzten Sängerin und Musiklehrerin Almenräder; dann studierte er auf den Konservatorien von Köln und Leipzig. In der Komposition war er hauptsächlich Schüler Ferdinand Hillers. Schon als elfjähriger Knabe komponierte er größere Werke, und in seiner Vaterstadt wurde eine Sinfonie des Vierzehnjährigen aufgeführt. In der ersten Hälfte seines Lebens hat Bruch seinen Aufenthalt häufig gewechselt. Bis 1861 lebte er als Klavierlehrer in Köln, dann ging er — ein vortrefflicher Klavierspieler — auf Reisen, die ihn durch Deutschland, Frankreich und Belgien führten. Nach dreijähriger Tätigkeit als Hofkapellmeister in Sondershausen verbrachte er die Jahre 1871 bis 1873 in Berlin; von da bis zu seiner, nach Stockhausens Fortgang 1878 erfolgten Berufung zum Leiter

des Sternschen Gesangvereins lebte Bruch meist in Bonn. 1880 übernahm er die Direktion der Philharmonic Society in Liverpool, nachdem er sich kurz vorher mit der Sängerin Klara Tuczek verheiratet hatte. 1883 finden wir ihn als Leiter der Konzerte des „Orchestervereins" in Breslau, und 1890 verlegte er seinen Wohnsitz wieder nach Berlin. Hier wurde ihm mit der Verleihung des Professortitels (Bruch war bereits englischer Ehrendoktor) eine Meisterklasse an der Königlichen Akademie übertragen. Später wurde er auch Mitglied des Direktoriums der Königlichen Hochschule und erster Vorsitzender des Senats der Akademie der Künste, dessen Ehrenmitglied er blieb. 1911 trat er offiziell in den Ruhestand, lebte aber in dem Vorort Friedenau noch immer lehrend und komponierend.

Bruchs Schwerpunkt liegt in der Chormusik. Seine Hauptwerke auf diesem Gebiete sind „Frithjof" (1863), „Odysseus" (1873), „Achilleus" (1885), „Das Lied von der Glocke" (1878) und drei doppelchörige Meßsätze. Von früheren Arbeiten ist „Schön Ellen", von späteren „Das Feuerkreuz", „Moses", „Gustav Adolf" und „Damajanti" (1904) zu nennen. Die Violinkonzerte und die „Schottische Phantasie" zeugen für Bruchs Bedeutung als Instrumentalkomponist. Der Dramatiker hat sich in dem Singspiel „Scherz, List und Rache" (Göethe), einem Jugendwerk, und in zwei Opern versucht, der vor kurzem von Pfitzner in Straßburg wieder ans Licht gezogenen „Loreley" (Geibel) und der 1872 in Berlin aufgeführten „Hermione". Das Werkverzeichnis weist ferner drei Sinfonien auf. Für Klavier hat Bruch nur wenig, dagegen eine Reihe zum Teil vielgesungener Lieder veröffentlicht.

Als wir vor zwei Jahren seinen 80. Geburtstag festlich begehen konnten, sahen wir den Meister noch rüstig und teilnehmend in der Öffentlichkeit. Seine geistige Frische, seine Sehkraft, sein feines Gehör sind ihm bis zum Ende erhalten geblieben, und noch im letzten Frühjahr konnte er ein Streichquartett komponieren. Nun ist er nach langem Krankenlager sanft hinübergeschlummert.

2. X. 20.

Albert Niemann.

Zu seinem 85. Geburtstag.

Ein hohes Alter zu erreichen, gilt gemeinhin nicht eben für ein erstrebenswertes Glück. Wird es doch meist allzu teuer erkauft mit Leiden und Beschwerden, für die sich in unserem Lebenskonto kein Ausgleich mehr findet. Um so beneidenswerter sind die wenigen Ausnahmeerscheinungen, die den sonst unerbittlichen Gesetzen der Natur zu spotten scheinen. Zu ihnen gehört Albert Niemann, der heute seinen fünfundachtzigsten Geburtstag feiert. Noch immer ein Bild germanischer Männlichkeit, urwüchsiger Volks- und Lebenskraft, wie es in unserer schnell zermürbenden Zeit äußerst selten geworden, kann er leicht die Bürde seiner Jahre und seiner Erinnerungen tragen, die ihn auf ein tatenfrohes, ruhmgekröntes Dasein zurückblicken lassen. Wo andere längst im stillen Kämmerlein sitzen, auf Pflege und Hilfe angewiesen, geht der Rüstige frühmorgens auf die Jagd, ist bald hier, bald dort und verbringt seine Tage in freier Selbstbestimmung. So können denn auch alle Wünsche, die wir für ihn hegen, nur in dem einen gipfeln: daß ihm dies höchste Gut der geistigen und körperlichen Bewegungsfreiheit erhalten bleiben möge!

Soll ich nun zur Feier des Tages davon sprechen, was Niemann der deutschen Kunst gewesen, was wir an ihm geliebt und bewundert haben? Unzählige Male ist das gesagt und geschrieben worden, und ihn selbst wird es in seiner Winterfrische auf dem Weißen Hirsch nicht danach verlangen, die alte Ruhmesweis wieder anstimmen zu hören. Wohl aber wendet sich der Person dieses Mannes, der einer der Berühmtesten geworden, ohne je die Reklametrommel für sich zu rühren, der sich längst aus der Öffentlichkeit zurückgezogen hat, noch immer das allgemeine Interesse zu, und jeder Zug, der Fernerstehenden sein Bild lebendiger macht, wird willkommen sein. So will

ich denn von einer Stunde erzählen, die ich im vergangenen Frühling bei ihm und mit ihm allein verleben durfte.

Wir saßen bei einer Flasche alten Rotweins. Von den großen Ereignissen der Gegenwart, an denen Niemann mit jugendlicher Begeisterung teilnimmt, war das Gespräch auf ferne, längst vergangene Tage gekommen. Auf jene Zeit in Hannover, wo Niemann seine ersten großen Triumphe feierte. Es waren damals am politischen Horizont dunkle Wolken heraufgezogen; mit England, das sich in die schleswig-holsteinische Angelegenheit einzumischen suchte, war eine Spannung eingetreten, die im Volke unseren heutigen nicht unähnliche Empfindungen auslöste. In einer Protestversammlung, die auch Niemann besuchte, machte sich diese Stimmung Luft. Abends wurde im Hoftheater „Templer und Jüdin" gegeben, und Niemann sang den Ivanhoe. Als er in der berühmten Romanze an die Stelle „Du stolzes England freue dich" kam, trat ihm das am Vormittag Erlebte wieder vor die Seele, und kurz entschlossen schmetterte er „Du stolzes England schäme dich" in den vollen Saal. Ein unbeschreiblicher Tumult brach los, eine jubelnde Erregung, die sich nicht wieder legen wollte. Marschner, der seine Oper selbst dirigierte, legte den Taktstock nieder und verließ das Orchester. Der Vorhang mußte fallen, und das Publikum wurde gebeten, das Theater zu räumen. Seit jenem Abend war Niemann in Hannover eine populäre Persönlichkeit. Tags darauf erschien der englische Gesandte beim Intendanten und forderte die Entlassung des Sängers. Aber die Gunst des Königs schützte seinen Liebling, die Strafe bestand schließlich in einer Geldbuße von wenigen Talern „wegen unbefugter Textänderung"!

Andere Erinnerungen tauchten auf. Der Pariser Aufenthalt vom Jahre 1861 wurde gestreift. Vor uns auf dem Tisch lag ein Brief Wagners, den Niemann am Mittag jenes denkwürdigen Tages der ersten Pariser „Tannhäuser"-Aufführung erhalten hatte. Ein umfangreiches, gewiß auch inhaltschweres Schreiben. Es schien noch uneröffnet zu sein. In mehr als 50 Jahren hatte der Emp-

fänger — so erzählte er — sich nicht entschließen können, vom Inhalt Kenntnis zu nehmen. Die unbedingte Verehrung für den hingeschiedenen Meister, die Scheu, sie vielleicht durch unliebsame Äußerungen, wie sie die Erregung der Stunde mit sich bringen konnte, beeinträchtigt zu sehen, galten ihm mehr als die Befriedigung der Neugier. Niemann war übrigens schon ein Jahr vorher nach Paris gekommen, um für seine Rolle die Artikulation der französischen Sprache genauer zu studieren. Gleich bei seiner Ankunft begannen die Treibereien gegen die vom Kaiser befohlene Aufführung und richteten sich zunächst gegen seine eigene Person. In einem Artikel des „Figaro" scheute ein geschmackloser Skribent, der in dem blonden Hünen wohl schon damals den verhaßten Typ des boche witterte, sich nicht, die Erscheinung des neuen Sängers mit der eines Fleischergesellen zu vergleichen. Niemann las den Artikel im Laden eines befreundeten Musikalienhändlers, setzte sich sofort nieder und schrieb eine Entgegnung, die merkwürdigerweise der „Figaro" aufnahm, obwohl dem Angreifer darin übel mitgespielt wurde. Sie schloß mit dem vernichtenden Zuruf: „Jusqu'ici jamais de ma vie je n'ai tué aucune bête . . . prends garde à toi!", und Niemann hatte die Lacher auf seiner Seite. Dann bereiteten sich unabwendbar die bekannten musikgeschichtlichen Ereignisse vor. Sie konnten wohl vorübergehend das Stück, aber nicht den Sänger zu Fall bringen.

Was war es nun, das Niemann stets und überall die Herzen gewann, das den blinden König von Hannover zu Tränen rührte und ihn zu seinem unentwegten Freund und Beschützer machte? Er selbst erklärte es sehr einfach. „Meine Stimme war eben stets der Ausdruck meiner Empfindungen und gehorchte jeder Regung. Wenn ich von Liebe sang, klang sie nach Liebe, und wenn ich von Haß sang, klang sie nach Haß." Welche künstlerische Weisheit und welch reines Menschentum liegt in diesen schlichten Worten! Merkt's euch, ihr Jungen, denn darauf kommt's allein an! Je mehr ich das Gespräch auf solche

Fragen lenkte, desto ernster wurde mein Gegenüber. „Wenn sie's nicht treffen, liegt es nicht an den Stimmen; schöne Stimmen gibt's genug. Aber hier" — dabei schlug er sich an die Brust — „hier haben sie nichts, es sind keine Kerle, die etwas erlebt haben." Niemann war aufgesprungen. In seiner ganzen Größe richtete er sich auf, in seinen Augen schimmerte der alte, unbeschreibliche Glanz, und wie um seine Worte mit einem Beispiel zu bekräftigen, sang er plötzlich die Stelle aus dem „Lohengrin": „O gönne mir, daß voll Entzücken ich deinen Atem sauge ein." In seiner Stimme bebte etwas von jenem Klang, dem wir alle einst so oft und so gern gelauscht hatten...

Der Jubilar wird, so hoffe ich — wenn diese Zeilen auf den Weißen Hirsch gelangen sollten — nicht böse sein, daß ich von unserm Zusammensein hier geplaudert habe. Habe ich doch auch manches verschwiegen — denn Gottlob, auch sein Humor ist noch immer der alte geblieben. Seine Freunde aber werden es mir besseren Dank wissen, wenn ich unvergeßbare Eindrücke weitergebe, als wenn ich wiederholt hätte, was in allen Lexikons zu lesen ist. Die höchste Freude, die man an einem Menschen haben kann, ist doch der Eindruck seiner Persönlichkeit. Und von Albert Niemann geht etwas aus, was auf das Aufrechte im Leben weist, daran glauben macht, dazu ermutigt. Das hat auch seiner Kunst die Wahrheit und Größe gegeben. Und deshalb gedenken wir seiner bei jedem neuen Anlaß in Treue und Dankbarkeit. 15. I. 16.

Eine Erinnerung an Charles Lecocq.

In die Klänge der vorigen Woche tönte auch eine Totenklage hinein: 86jährig ist in Paris Charles Lecocq gestorben. Sein Name weckt alte fröhliche Erinnerungen an die Zeit, da auch in Deutschland die französische Operette Trumpf war. Denn der feingebildete, überaus sorgfältige Musiker verdankte seinen Ruhm nicht seinen komischen Opern, sondern der übermütigen „Mamsell Angot" und einigen Werken derselben Gattung. Er war der begabteste

Nachfolger Offenbachs, diesem in mancher (namentlich technischer) Hinsicht überlegen; er hatte die Gabe der eigenen Melodie, rhythmische Kraft und einen hochentwickelten Klangsinn. Man sollte, wenn ruhigere Zeiten eingekehrt sind, zum mindesten seine „Giroflé-Giroflà" wieder auf die Bühne bringen, ein Meisterwerk an Reichtum der Erfindung und Feinheit der Gestaltung. Nur wenige wußten wohl, daß der Schöpfer all dieser Heiterkeiten ein armer Krüppel war. Lecocq geriet die letzten Jahrzehnte fast in Vergessenheit. Er lebte zurückgezogen, aus mancherlei Gründen verbittert, fast nur für sich selber noch schaffend, mit Welt und Menschen zerfallen. Uns Deutsche konnte er schon gar nicht leiden. Das sollte ich selbst einmal erfahren. Nach einem angeregten Lecocq-Abend im Berliner Rathaus hatte ich ihm einen Huldigungsgruß der mitwirkenden Künstler gesendet. Die Karte kam zurück: der Meister hatte die Annahme verweigert. Da blätterte ich in seinen Partituren und fand, wie oft seine Musik neben das Lächerliche das Rührende stellt, fand so manches, hinter dem sich wohl ein zartes, leicht verletzliches Gemüt verbergen konnte . . . Und ich habe ihn liebbehalten. 31. X. 18.

Claude Debussy †.

Aus Frankreich kommt die betrübliche Kunde, daß wieder ein Künstler von Rang, ein schaffender Geist im Reiche der Töne dahingeschieden ist. Noch fehlen nähere Mitteilungen; vielleicht ist er, wie so viele daheim, ein Opfer des Krieges geworden, vielleicht hätte in glücklicheren Zeiten seine Nerven- und Lebenskraft noch auf lange gereicht. Debussy wurde 1862 in St. Germain en Laye geboren, stand also erst im 56. Lebensjahr. Mußte er uns auch jetzt als „Feind" gelten, und mußte sich ihm die deutsche Musikpflege vorübergehend entziehen — seinen Tod dürfen, ja müssen auch wir ehrlich betrauern. Denn er war schöpferisch wirksam. Er war unter der Menge der Nachtreter, der nichts als Tüchtigen und Gleichgültigen, eine von

manchen vielleicht überschätzte, doch feine und interessante Persönlichkeit. Von den modernen Franzosen wohl die stärkste, die einen neuen Ton anzuschlagen vermochte. Schon die von dem Romstipendiaten der Akademie eingesandten Arbeiten erregten Aufsehen, wurden aber als zu neuerungssüchtig abgelehnt. Durchgesetzt hat sich Debussy erst mit seinen geistreichen Orchesterwerken „L'après midi d'un faune" (1892), den „Images" und den drei „Nocturnes" mit Chören (1899). Sein Hauptwerk aber bleibt die Komposition des Maeterlinckschen Dramas „Pelleas und Melisande" (1902), eine in ihren zarten Reizen völlig vereinzelte Erscheinung der Opernliteratur. Eigenartig poesievoll sind viele seiner kleinen Klavierstücke und Lieder, sehr interessant ist sein Streichquartett. Als letzte größere Arbeit erschien 1913 in Paris, wo er lebte, das Ballett „Jeux".

Debussys Marke ist die Intimität. Daran hängt seine Kunst mit der zeitgenössischen Lyrik seiner Landsleute zusammen. Charakteristisch ist auch das Fehlen jeglichen Vorbildes. Debussy blieb zum guten Teil Autodidakt. Literatur und Malerei beeinflußten sein Schaffen. Seine musikalische Originalität war das Ergebnis eines halb instinktiven, halb aber bewußt spekulativen Verfahrens. Debussy war der erste, der gewisse theoretische Erkenntnisse praktisch zu verwerten, sie in künstlerische Mittel umzuwandeln versuchte. Ihn beschäftigte das Problem der Obertöne und die damit zusammenhängende Alteration der Tonleiter, in der er die Ganztonfolge bevorzugte. Dadurch erreichte er neue, eigenartige Wirkungen. Allein, es darf fraglich erscheinen, ob in diesen akustischen Experimenten das Hauptmerkmal seines Wesens zu suchen ist und nicht vielmehr in dem Impressionismus seiner Musik, in dem Loslösen von formalen Gesetzen und harmonischer Logik, in dem Überwiegen des Koloristischen auf Kosten der Zeichnung, in der feinen und zarten Stimmungsmalerei seiner Orchestertechnik. Mit alledem hat Debussy auf die Jüngern nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland einen tiefen und nachhaltigen

Einfluß geübt, dergestalt, daß der Begriff „Debussysmus" geprägt werden konnte. Sein Wirken gehört der Geschichte an und kann nicht mehr ausgelöscht werden, und so werden zweifellos seine Werke auch bald bei uns wieder ihren Platz behaupten. 28. III. 18.

Clara Schumann.

Am 13. September jährt sich zum hundertsten Male der Tag, an dem eine der edelsten Frauen, die die Kunstgeschichte kennt, an dem Clara Schumann zur Welt gekommen ist. Ihr Name weckt Erinnerungen an eine Epoche, die noch rein war von der häßlichen Betriebsamkeit und der nervösen Unrast unsrer Tage, und er ist unlöslich verknüpft mit der Blütezeit deutscher Romantik in der Tonkunst. In Clara Schumann verband sich das Menschliche mit dem Künstlerischen zu seltener Bedeutung. Einer solchen Frau zu gedenken, ist mehr als ein Gebot der Dankbarkeit, ist ein geistiger Gewinn, ein willkommener Anlaß, sich der Möglichkeit idealer Anschauungen in Kunst und Leben an einem leuchtenden Beispiel wieder bewußt zu werden.

Clara Schumann wäre, auch ohne den erlauchten Namen zu tragen, durch sich selbst eine unvergeßliche Erscheinung gewesen. Es ist bekannt, daß die ältere der beiden Töchter Friedrich Wiecks gleich ihrer Schwester Marie eine frühreife Begabung entwickelte und schon als Kind Bewunderung erregte. Als sie zur Jungfrau herangewachsen war, huldigten alle ihrer Lieblichkeit und weiblichen Anmut. Diese unbeschreibliche Anmut, die nichts gemein hatte mit Zierlichkeit oder süßlicher Weichheit, ist ihr treu geblieben bis ins Alter hinein und unterschied sie von anderen. Die Schumann wollte nie eine Kraftnatur sein wie so viele Pianistinnen, die nach ihr kamen. Ihr Spiel, auf solider Grundlage entwickelt und von höchster Sauberkeit und Vollendung, wirkte durch seine Natürlichkeit und innere Poesie. Was ihm aber die eigent-

liche Bedeutung gab, war die musikalische Überlegenheit, der sittliche Ernst und die absolute Ehrlichkeit. Mit solchen Gaben ausgestattet, konnte Clara nicht nur der Musik der Klassiker, sondern auch der Produktion ihrer eigenen Zeit die wertvollsten Dienste leisten. Sie erschloß in Deutschland den Sinn für den genialen Polen Chopin, sie betrachtete es als ihre Lebensaufgabe, für die Werke ihres Gatten einzutreten, und sie war eine der Ersten, die tatkräftiges Verständnis für Johannes Brahms bewiesen.

Clara Wieck hatte es also nicht nötig, als Gattin eines berühmten Komponisten auf die Nachwelt zu kommen. Sie ist eine der wenigen ganz großen Klavierspielerinnen aller Zeiten. Als Robert Schumann in das Haus seines Lehrers und Freundes Wieck kam, war Clara noch ein Kind. Schon damals fesselte sie den jungen Studenten; aus dem Interesse aber für die begabte Künstlerin und aus dem Familienverkehr im Hause Wiecks erwuchs dann die tiefe Leidenschaft, die das Schicksal dieser beiden Menschen bestimmte. Die Liebe zu Clara wurde für den Tondichter ein künstlerischer Leitstern und spornte ihn zum Höchsten an. Als nach langen Jahren des Harrens und des Kampfes gegen den Widerstand des Vaters Clara die Seine wurde, brach Schumanns große und schaffensfreudigste Zeit an. Was in seinen ersten Werken versteckt sich ankündigt, tritt nun frei ins Licht. Das Jahr der endlich durchgesetzten Vermählung (1840) ist allein das Jahr reichsten Liedersegens und sah den größten Teil jener Weisen entstehen, die noch heute im Munde der Sänger und im Herzen des Volkes fortklingen.

Für Clara, die selber schöpferisch so veranlagt war, daß Schumann ihre Lieder in seine Werke aufnahm und an ihr eine beratende Genossin hatte, bedeutete diese Verbindung viel Glück, aber auch viel Leid und Kummer. Es ist nur wenigen bekannt, was Krankheit und Tod des Gatten und später die Sorge um die Familie — sie mußte bis ins hohe Alter konzertierend und unterrichtend tätig sein — ihr Schweres auferlegten. In all dieser Zeit hat sich die stille Dulderin als hoch-

gesinnte, gütige Frau und unentwegte Idealistin erwiesen. Das ist das menschlich Schöne an ihrem Leben.

Um den Namen Clara Schumann gruppieren sich eine Reihe andrer, die gewissermaßen ein Programm, ein Stück Musikgeschichte für sich ausmachen. Joseph Joachim, Julius Stockhausen, Woldemar Bargiel gehörten zu den Intimen des Kreises; auch zu Anton Rubinstein, Max Bruch, Hermann Levi, Ferdinand Hiller, vor allem aber Felix Mendelssohn spannen sich die Fäden freundschaftlicher Beziehungen. Die großen Umwälzungen dagegen, die mit Richard Wagner das musikalische Drama in den Vordergrund rückten, fanden die gefeierte Pianistin auf der Seite derer, die nicht mitmachten. Das lag tief in ihrer Natur begründet. Ihre Kunst war eben eine andere, sie wurzelte in der Vergangenheit, und Clara, ohne sich an der Polemik des Tages zu beteiligen, war auch da zu ehrlich, um aus ihren Gesinnungen ein Hehl zu machen.

Unter denen, die Clara Schumann nahestanden, nimmt Brahms eine besondere Stelle ein. Auch die Begegnung mit diesem Großen wurde zu einem schicksalvollen Ereignis. Dem weltfremden und menschenscheuen Jüngling, den ihr der Zufall ins Haus geweht hatte, war sie eine mütterliche Freundin, und er blickte zu ihr auf wie zu einem nie erträumten Ideal. Treue im Unglück kettete sie noch fester aneinander, und bald stand die noch immer jugendliche Frau seinem Herzen näher, als beide sich eingestehen mochten. Ein unendlich zarter Schleier, an den Worte sich zu rühren scheuen, liegt über diesem Freundschaftsbund gebreitet. Die Spuren davon sind in des Meisters Werke eingegraben. Als er der Entschlafenen das letzte Geleit gab, hatte ihr Tod seiner bis dahin unerschütterlichen Gesundheit bereits den ersten Stoß versetzt. Brahms starb kaum ein Jahr nach Claras am 20. Mai 1896 erfolgten Hinscheiden. Sie aber ruht in Bonn neben ihrem geliebten Robert, und das Doppelbildnis auf dem gemeinsamen Grabe gibt Kunde von der engen Zusammengehörigkeit zweier wundervoller, unvergeßlicher Menschen, die verbunden in der Geschichte der Tonkunst fortleben. 13. IX. 19.

V.

Zeitliches und Allgemeines.

Ein Brahms-Fest.

Drei aufeinanderfolgende Tage wurden dem Meister Johannes gewidmet. Nach dem Brahms-Fest in München (September 1909) und dem in Wiesbaden (Juni 1912) war dies die dritte derartige Veranstaltung der Deutschen Brahms-Gesellschaft. Wenn sie nicht als Stadtereignis wirkte, nicht in gleichem Maße wie ihre Vorgängerinnen festlichen Charakter trug, so erklärt sich das zur Genüge aus Ort und Zeitumständen. In einer Weltstadt wie Berlin ist es unmöglich, das geistige Interesse auf einen Punkt zu konzentrieren, und hier, wo wir den ganzen Winter hindurch Brahmssche Musik genießen, heben sich in unmittelbarem Anschluß an die Konzertzeit solche Abende nicht gerade bedeutsam ab. Es waren drei schöne Konzerte mehr; Konzerte freilich, die sich eines besonders starken Besuches erfreuten, obwohl draußen bereits die helle Frühlingssonne lockte.

Daß eine solche Massenaufführung Brahmsscher Werke eigentlich gar nicht im Sinne ihres Schöpfers ist, weiß jeder, der sich mit dem Menschen Brahms vertraut gemacht hat. Allen Manifestationen, mochten sie seiner Person oder Sache gelten, war er von Grund seines Wesens aus abhold. Als Hermann Levi ihm einmal Programmvorschläge für ein Konzert in München gemacht hatte, schrieb er abwehrend: „Nur keinen Brahms-Teil!“ Was hätte er nun gar zu einem „Brahms-Fest“ gesagt! Aber mit den Wünschen

großer Männer ist es ein eigen Ding. Sie verpflichten unsre Pietät nur bedingungsweise und finden (siehe Wagner und sein „Parsifal"-Vermächtnis) ihre Wirkungsgrenze an den Einflüssen des Lebens, dem Fortschritt der Entwicklung und der Stellungnahme der Nachwelt. Und so wollen wir uns es auch nicht nehmen lassen, unseren Brahms so ausgiebig, wie es uns gut dünkt, zu genießen. Könnte er aufwachen und sehen, wie sein Geist zur Herrschaft gelangt, wie er im Bewußtsein der gesamten musikalischen Welt den wenigen Ganzgroßen eingereiht ist, er würde unserer Verehrung nicht wehren und es verstehen, daß man ihm in Formen huldigt, die er selber etwa Bach oder Beethoven gegenüber als natürlich empfand. Seine Größe verträgt das wie die jener Altmeister; Brahms ist längst ein Kunstbegriff geworden, ein Kunstbedürfnis der Allgemeinheit. Davon hat das jüngste Brahms-Fest aufs neue Zeugnis gegeben.

8. V. 17.

Rhythmische Körperschulung.

Jaques Dalcroze, über dessen gesinnungslose Abkehr von Deutschland man mit Recht den Stab gebrochen hat, ist mit Beginn des Krieges verschwunden, aber seine Lehre von der rhythmischen Gymnastik hat tiefe Spuren hinterlassen und treibt noch weitere Blüte in unseren Landen. Mehr als die Duncan hat Dalcroze, ein philosophisch geschulter Kopf, Schule gemacht, und zwar nicht nur in seiner Schöpfung Hellerau, die bekanntlich unter deutscher Führung fortbesteht. Der betriebsame kleine Musiker aus Genf hat zweifellos beachtenswerte Anregungen gegeben; aber bestrebt, seine Ideen in ein System zu bringen, ist er über das Ziel hinausgeschossen, und mit dem Richtigen ist auch das Falsche und Anfechtbare in die Massen gedrungen. Die Frauenwelt hat sich dabei als ein sonderlich aufnahmefähiger Boden erwiesen. Die immer häu-

figeren Veranstaltungen mit und ohne wissenschaftliches Mäntelchen, in denen dilettantisch hüpfende Mädchen sich als „Tänzerinnen" ausgeben möchten, der Beifall, den sie namentlich bei der weiblichen Jugend finden, sind ein Ausfluß dieser Bewegung. Da spuken Dalcrozesche Ideen in den Köpfen, und eine neue Körperkultur soll zugleich ihren künstlerischen Ausdruck finden.

Dalcroze ging in seiner Lehre von dem leitenden Gedanken aus, daß die Musik nicht nur ein Genußmittel für Unbeteiligte zu sein braucht, daß wir vielmehr an ihren Wirkungen auf Gemüt und Körper aktiv beteiligt sein und sie so für unser Leben praktisch verwerten können. Hatten doch in diesem Sinne die Griechen der Tonkunst eine Rolle zugewiesen, die sie, freilich unter ganz anderen klimatischen Verhältnissen, zu einem wichtigen Faktor der Erziehung machte und ihr deshalb auch das Interesse des Staates sicherte. Dalcroze beschäftigte sich mit der Entwicklungsfähigkeit des rhythmischen Gefühls im Menschen, das mit den Funktionen unseres Körpers zusammenhängt und selbst da, wo es nicht von Natur vorhanden ist, bis zu gewissem Grade anerzogen, im allgemeinen aber geweckt und erstaunlich verfeinert werden kann, und er ging daran, für die einzelnen Elemente und Gruppen des musikalischen Rhythmus' entsprechende Bewegungsformen zu finden. Zweierlei bezweckte er damit. Wie jede Gymnastik, mußte auch die rhythmische die Herrschaft über den Körper gewährleisten oder doch fördern helfen; dann aber darf man auch die Einwirkung auf Geist und Gemüt nicht unterschätzen, die durch die ästhetischen Richtlinien der Lehre gegeben war. Sinn für das Anmutig-Schöne und die Freude daran sollten das Leben einer jungen Generation bereichern. So weit bewegte sich Dalcroze auf rein pädagogischem Gebiet. Aber der Künstler in ihm ließ sich nicht ausschalten, und der führte ihn abseits vom Wege. Er begann mit seinem Material künstlerisch zu arbeiten, es genügte ihm nicht, aus seinen Schülern freie Menschen zu machen, es sollten künstlerisch-schöpferische sein! Er dachte ans Theater, an die Ausbildung von Tänzern und Sän-

gern. Schon die wohlersonnenen systematischen Körperübungen wurden ihm Gegenstand öffentlicher Schaustellungen. Dabei waren die hübschen, von ihm komponierten Begleitmusiken immerhin noch zweckmäßig oder ein Zierat, den man sich gefallen lassen konnte. Aber bald ging er so weit, die tänzerische Ausdeutung musikalischer Meisterwerke vornehmen zu lassen und an ihr seine Erziehungsresultate zu erhärten, bis wir schließlich in Hellerau die choreographische Ausgestaltung einer ganzen Oper, des Gluckschen „Orpheus", erlebten. Das Allgemein-Menschliche wurde mit dem Spezifisch-Künstlerischen verquickt, und das Resultat konnte nur Dilettantismus sein. Eine an sich richtige und heilsame Idee war durch Künstlereitelkeit und Spekulationsgeist um ihre beste Wirkungskraft gebracht.

Es ist nicht zu leugnen, daß die theatralische Ausnutzung der rhythmischen Gymnastik als Propagierungsmittel gute Dienste geleistet hat. Ohne sie hätte die Dalcroze-Methode sich weit weniger bemerkbar gemacht. Leider aber hat, wie vorauszusehen war, gerade hier der oberflächliche Nachahmungstrieb eingesetzt. Was interessierte, war weniger die Hebung unserer Körperkultur und die Nutzbarmachung ästhetischer Grundsätze für das praktische Leben, als die tanzmäßige Wiedergabe von allerhand Musikstücken, in der man sich öffentlich sehen und bewundern lassen kann. Das ist freilich lockender und unterhaltender als körperliche Übungen in der Schule oder in für solche Zwecke gegründeten Anstalten. Begünstigt werden diese Zustände noch durch die verworrenen Ansichten, die heute über Tanzkunst im allgemeinen herrschen, und durch die Neigung, sie zur Interpretin ernster, nicht für den Tanz komponierter Musik zu machen. An dieser ästhetischen Verirrung beteiligen sich ja leider auch Fachkreise. Kein Wunder also, daß ahnungslose Geschöpfe, die kaum über ein paar stereotype, nichtssagende Bewegungen verfügen, sich einreden, sie könnten nun Mendelssohn, Grieg und Chopin oder wohl gar Schubert und Beethoven „deuten", sie in plastische Ausdrucksformen „umsetzen". Von der Uridee

der Dalcrozeschen Lehre, die wir nächst der Duncan für diesen Unfug verantwortlich machen müssen, ist da wirklich kaum noch etwas übriggeblieben.

Trotzdem muß man sich hüten, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Allen Bestrebungen, die auf eine musikalisch-rhythmische Körperschulung abzielen, liegt ein richtiges, durchaus zeitgemäßes Empfinden zugrunde, ob sie nun mehr oder weniger von Dalcroze sich herleiten oder aus ähnlichen, selbständigen Erwägungen hervorgegangen sind. Wer seinen Körper rhythmisch beherrscht, ist nicht nur Herr seiner Bewegungen, sondern mittelbar wird auch seine Willenskraft gestärkt, sein Charakter gestählt, er steht dem Leben anders, freier gegenüber als der musikalisch Energielose, Ungelenke. In dieser Beziehung kann die rhythmische Gymnastik dem Turnen ergänzend an die Seite treten, vor dem sie die Anmut und Leichtigkeit der Bewegungen voraus hat. Gewiß kann sie auch Schönheitssinn und künstlerisches Gefühl anregen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß aus einer so erzogenen Jugend eher Bühnenkünstler hervorgehen, oder doch Menschen, die für den Bühnenberuf bessere Vorbedingungen mitbringen. Verhängnisvoll wäre nur der Irrtum, als ob mit der Erziehung zum Rhythmus und zur tänzerischen Ausdrucksform an sich schon etwas Künstlerisches, etwas künstlerisch Verwertbares erreicht sei. Es wird sich also in Zukunft darum handeln, an die Stelle tändelnder und nutzloser Spielerei einen ernsteren Studienplan zu setzen und, ohne Überschätzung ihrer Bedeutung, der neuen Disziplin die richtigen Grenzen zu ziehen. Rhythmische Gymnastik gehört in die Schule und auf den Sportplatz, nicht auf die Bühne und nicht in die öffentliche Kunstpflege. Als Surrogat der Pantomimik und des Tanzes ist sie ein Armutszeugnis und eine Geschmacksverirrung; als obligatorischer Bestandteil unsrer Körperschulung kann sie möglicherweise Erfolge zeitigen, von denen selbst ihre Anhänger sich heute noch nichts träumen lassen.

18. VII. 16.

Kurmusik.

In dem schlesischen, durch seine Heilquellen berühmten Städtchen, wo wir Kurgäste in der Dürre dieses Sommers mit sorgendem Blick auf den Barometer von Tag zu Tag erlösenden und segenbringenden Regens harrten, spielt die Musik um 7 Uhr in der Frühe. Sie begleitet nachmittags die wandelnden Brunnentrinker und versucht zwei- bis dreimal wöchentlich, auch abends die geselligen Zusammenkünfte zu verschönen. Es ist das gewohnte Bild des Badelebens, wie man es kennt, seitdem es Kurorte im heutigen Sinne gibt. Die Musik übt da zunächst eine untergeordnete, aber scheinbar unentbehrliche Funktion aus. Sie hilft einen Mittelpunkt bilden, sie bringt rhythmisches Leben in die Bewegung, wirkt oberflächlich anregend und fördert eine allzeit hygienische Gedankenlosigkeit.

Die mißbrauchteste und zugleich herrschsüchtigste aller Künste begnügt sich aber nicht mit dieser dienenden Rolle. Wie immer sie beschaffen ist, bald hat sie ihre Opfer aus der Menge gefunden. Um den Pavillon des Orchesters bildet sich ein Kreis von Leuten, denen sie, für Minuten wenigstens, wichtiger ist als die Ratschläge des Arztes, der Flirt auf der Promenade oder die Gespräche über die neusten Kriegsdepeschen. Sie lauschen andächtig, wollen keinen Ton verlieren. Melodien werden mitgesummt, und mancher der Vorübergehenden, die das angeschlagene Programm studieren, bleibt stehen und stimmt in den Beifall, der beliebten Stücken folgt, mit ein. Der Herr Kapellmeister verneigt sich. Zuweilen erscheint sogar eine Tafel mit dem Vermerk „Auf Wunsch". Also ein Musikgenuß um seiner selbst willen? Eine künstlerische Angelegenheit? Vielleicht, sicher halb und halb. Das gilt besonders für die zahlreichen Kinder, soweit sie musikalisch veranlagt sind. Schon unter den Erwachsenen gibt es, das darf man nicht vergessen, viele, die daheim mit Konzerten nicht gesegnet

sind. Selbst der ernste Musikfreund wird indolent und ertappt sich dabei, daß er irgendeinem Opernpotpourri zuhört. Für die Kinder aber ist die Kurmusik nicht selten die Quelle allererster Eindrücke. Daß dies bei mir der Fall war, weiß ich aus eigener Erinnerung. In dem Badeorte, den meine Mutter Jahre hindurch aufsuchen mußte, habe ich sicher zum erstenmal Orchestermusik gehört, lange, bevor ich ein Konzert oder Theater besuchen durfte. Wie festgebannt stand ich vor der kleinen Kapelle, die mir alle Wunder des Zusammenwirkens der Instrumente, ihre Spielart und Klangfarben enthüllte und mir zugleich ein nicht geringes Quantum musikalischer Literatur verschiedenster Gattungen vermittelte. Sei es, daß die Manipulation mit den Schlägeln (die ich zu Haus auf zwei aneinandergerückten Polstersesseln nachzuahmen suchte) die kindliche Phantasie erregte, sei es, daß die Gegenüberstellung von Tonika und Dominante den noch schlummernden harmonischen Orientierungssinn weckte: mein Hauptinteresse galt den Kesselpauken. Und ich ruhte nicht eher, als bis ich mit meinem Liebling, dem Pauker, Freundschaft geschlossen hatte und neben ihm sitzen durfte. Da guckte ich mit in die Noten, gab acht, daß er keinen Einsatz versäumte, und war nicht wenig stolz, als er mir einmal bei einem leichtern Stück die Ausführung überließ. Daran denke ich noch oft, wenn ich vor solchem Pavillon stehe. Wie mancher von den Kleinen, die leuchtenden Auges einer Mozartschen Ouvertüre oder einem Haydnschen Sinfoniesatz lauschen, mag unbewußt hier die ersten Anregungen zu seiner musikalischen Betätigung finden!

In großen Weltbädern pflegt die Kurmusik auf beträchtlicher künstlerischer Höhe zu stehen. Ich erinnere nur an Karlsbad oder an Scheveningen, wo lange Jahre hindurch unsere Philharmoniker gewirkt haben. Aber auch sonst wird von der Kurmusik im Durchschnitt Gutes oder doch Annehmbares geleistet. In Österreich liegt sie vielfach in den Händen wohlgeschulter Militärkapellen. Da die österreichische Militärmusik sich nicht auf die Harmoniebesetzung beschränkt, sondern häufiger als die unsrige

einen vollen Streicherchor zu stellen vermag, ist sie in solchen Fällen den Sinfonieorchestern ebenbürtig. In Deutschland bringen es die wirtschaftlichen Verhältnisse mit sich, daß man oft selbst in kleineren Badeorten tüchtige, ja namhafte Dirigenten und Musiker findet. Besonders die Mitglieder der im Sommer feiernden Opernorchester selbst großer Theater sind nicht selten darauf angewiesen, derartige Engagements anzunehmen. Natürlich hat auch der junge Nachwuchs, der Lehrling aus den Orchesterschulen seinen Platz in den Badekapellen. Aber selbst solche zusammengewürfelten Körperschaften haben es bei der Regsamkeit des Betriebes leicht, sich verhältnismäßig schnell einzuspielen. Gewöhnlich finden vor der Eröffnung der Kurzeit die den ersten Bedarf deckenden Proben statt; dann helfen die vielen Wiederholungen weiter, und schließlich kann bei der Routine der meisten Mitglieder tapfer vom Blatt musiziert werden. Von der Persönlichkeit des Kapellmeisters hängt es ab, in welchem Geiste die eigenartige Aufgabe erfaßt, welches Maß von Disziplin, welche Höhe des künstlerischen Niveaus dabei erreicht wird.

In Anbetracht nun, daß ein ansehnlicher Bruchteil der deutschen Musikerschaft alljährlich in Bädern tätig ist, und daß die Darbietungen der Kurmusik neben den praktischen Zwecken, die sie verfolgen, für weite Kreise zugleich eine Art Bildungsmittel darstellen, kann die Frage nach ihrer inneren Beschaffenheit nicht gleichgültig sein. Was wird überhaupt — ganz abgesehen von der Qualität der Ausführung — von unsern Kurkapellen gespielt? Und wie steht es um die Zusammenstellung der Programme?

Neben Tänzen aller Art und Märschen nehmen den breitesten Raum die Phantasien und Selektionen aus beliebten Opern und Operetten ein, leider auch jene angeblich witzigen „Potpourris", die volkstümliche und andere Melodien sinnlos aneinanderreihen. Ihren festen Platz zu Beginn jedes Teiles hat die Ouvertüre; gern wird eine Cavatine, ein Lied, irgendein sentimentales Solostück eingeflochten; ab und zu verirrt sich ein sinfonischer Satz, ein Beethovensches Adagio, ein Haydnsches Menuett in diese Umgebung. Den

Beschluß macht gewöhnlich ein Marsch, fest aber steht am Kopf der Morgenprogramme der Choral.

An einer solchen Musikpflege ist vor allem das Schematische zu bemängeln, das auch den feinsinnigeren Dirigenten zu Geschmacklosigkeiten zwingt. Allein der gutgemeinte Anfangschoral muß ihn auf die Dauer beständig in Verlegenheiten bringen. Er führt zu Vortragsfolgen wie etwa die heuer von mir erlebte: „Aus tiefer Not ruf ich zu dir“.... Ouvertüre zu „Die schöne Galathee“...

Mit solchen Traditionen sollte man nachgerade brechen und den Dirigenten freiere Hand in der Gestaltung der Programme lassen. Dann aber sollte auch die aufgeführte Literatur, die sich doch an gebildete Kreise wendet, nie unter eine mittlere Stufe sinken. Gewisse Schmachtfetzen brauchen nicht noch verbreitet zu werden, und die oben erwähnten Potpourris, rückständig wie ihr undeutscher Titel, sind ein ästhetischer Anachronismus, der zu dem sonstigen Verhalten unserer Zeit der Tonkunst gegenüber in seltsamem Widerspruch steht.

Wie bei allen menschlichen Dingen übt, namentlich in kleineren Badeorten, auch bei der Kurmusik die Geldfrage ihren leidigen Einfluß. Das heißt: gespielt wird, was der vorhandene Notenschatz gestattet. Daher kommt es, daß man dort eine Fülle längst verblichener Musik, hier zahllose Arbeiten eines Unbekannten hört, der (vielleicht ein früherer Dirigent der Kapelle) alles mögliche komponiert und bearbeitet hat. Dabei geschieht es jedoch dem Musikfreund, daß er gelegentlich auf das Werk eines älteren deutschen Meisters, eines weniger bekannten Franzosen oder Italieners trifft, das wert wäre, aus der Vergessenheit gezogen zu werden. So hörte ich einmal eine reizende Ouvertüre von Gossec, und von Reißiger (dem Kollegen Wagners an der Dresdener Hofoper) etwas anderes als die ewig gespielte „Felsenmühle“.

Daß die Kurmusik im allgemeinen und in mancher Hinsicht reformbedürftig ist, wird niemand leugnen können. Zeitgemäße Besserungen herbeizuführen, wird, je nach den Verhältnissen, Sache bald der Badedirektion, bald des

Dirigenten, bald der Kapelle sein. Um auch positive Gesichtspunkte aufzustellen, möchte ich vier Dinge als besonders wünschenswert bezeichnen. Man lasse, soweit sich das mit dem leichten Unterhaltungston irgend verträgt, wirkliche Orchestermusik (also möglichst wenig Übertragungen) spielen. Man gebe dem Publikum die Werke unverstümmelt, als etwas Ganzes, so wie sie geschaffen sind. Man halte darauf, daß sie dem musikalischen Zuhörer nicht durch mangelhafte Besetzung entstellt werden, daß die harmonischen Füllstimmungen zu Gehör kommen, Fehlendes durch Einziehung ersetzt wird. Allzu Ernstes sei ebenso wie das allzu Leichte als nicht hingehörig ausgeschlossen. Das sind im Grunde nur Anstandsregeln, aber mit ihrer Befolgung wäre schon viel gewonnen. Für alles übrige werden Geschmack und Sachkenntnis gemäß den vorhandenen Kräften zu sorgen wissen.

5. IX. 17.

Vom Dilettantismus in der Musik.

„Ich kenne viele gute Arbeiten auf allen möglichen Kunstgebieten, die von Laien gemacht sind. Aber Kompositionen? Melodien, d. h. Lieder, die sich durchsetzen? Das will mir nicht in den Kopf! Was ich bisher an Laienkompositionen sah, war glatter Schund."

So schreibt mir ein geschätzter Leser und will damit seine Zweifel an der Autorschaft Rouget de l'Isles ausdrücken, der als Verfasser der Marseillaise gilt. Die beglaubigte Herkunft origineller und lebenskräftiger Weisen von musikalischen Laien sei außerordentlich selten (der Herr Einsender zitiert Luthers „Feste Burg" und Raimunds „Brüderlein fein"); ich möge mich doch einmal zu dem Thema äußern. Das tue ich nun nicht ohne Bedenken, weil das Verhältnis von Kunst und Dilettantismus in der Musik verwickelter ist, als es auf den ersten Augenblick erscheint. Andererseits dünkt mich die

Frage interessant genug, um sie nicht in einer Briefkastennotiz abzutun.

Verständigen wir uns zunächst über den Begriff des Laien. Zwischen den schlechthin Unmusikalischen und den Berufsmusikern gibt es unzählige Grade der Begabung, des Verständnisses und der Vertrautheit mit musikalischen Dingen. Die berufsmäßige Ausübung einer Kunst ist natürlich nicht gleichbedeutend mit innerm Künstlertum. Ich kenne „Musiker", die im Grunde Dilettanten, Nichtmusiker, die geborene Künstler sind. Beim Fachmann ist stillschweigende Voraussetzung die Beherrschung des Handswerks; es gibt aber sogenannte Laien, die auch darin Hervorragendes leisten. Andererseits erleben wir wahre und tiefe Künstler, die es in ihrem Handwerk keineswegs zur Meisterschaft gebracht haben. Dazu kommt endlich noch, daß wahrscheinlich weit mehr Talente verkümmern als ausgebildet werden. Musikalische Begabung ist zum Beispiel im deutschen Volke, bei den Slawen und Italienern so reich vertreten, daß sicherlich in allen bürgerlichen Berufen ahnungslos Leute herumlaufen, die das Zeug zum Künstler in sich haben und es auch unter anderen Verhältnissen geworden wären.

Will man also nicht bloß äußerlich, d. h. dem Berufe nach, die beiden Kategorien trennen, so wird man für den echten Musiker als entscheidendes Merkmal am besten die innere Selbständigkeit, die Ursprünglichkeit des musikalischen Denkens aufstellen, gleichviel, ob sie sich ausübend oder schaffend äußert. Die drei gebräuchlichsten Bezeichnungen aber der anderen Gruppe, schlage ich vor, folgendermaßen zu ordnen. Wer für Musik empfänglich ist und sich nur genießend zu ihr verhält, ist gegenüber dem Fachmusiker „Laie"; wer sie ausübt, doch nicht berufsmäßig, ist „Liebhaber"; wer ohne Berechtigung den Ehrgeiz hat, es dem Musiker gleichzutun, ist „Dilettant". (Paul Heyse: „Dilettant heißt der kuriose Mann — der findet seine Freude dran — etwas zu machen, was er nicht kann.") Liebhaber wie Dilettanten können gelegentlich gute Einfälle haben unter ihren sonst

anempfundenen, aus anderer Hand empfangenen Gedanken. Das wird namentlich vorkommen, sobald sie durch den Rhythmus oder Klang des Dichterwortes angeregt sind, also im Lied. Wäre dem nicht so, die ganze Literatur der Volkslieder wäre unerklärlich. Allerdings bin ich der Ansicht, daß in den weitaus meisten Fällen unbekannte Musiker dem Volke seine Melodien gereicht haben, das dann nur an ihnen herumgemodelt, sie für seinen Gebrauch zurechtgeschliffen hat. Es ist aber wohl nicht zu leugnen, daß besonders bei den zahllosen Berufsliedern, also Soldaten-, Fischer-, Jäger-, Ernteliedern usw., auch der Dilettantismus vielfach mitgearbeitet hat. Im großen und ganzen jedoch hat das Volkslied mit den fruchtbaren Anregungen, die aus ihm die Kunstmusik gewonnen, nur heimgezahlt, was es zu andern Zeiten von dieser empfangen hatte.

Geht nun die Meinung meines Herrn Einsenders dahin, daß nur jene eingeborene Erfindungskraft, die den Musiker vom Dilettanten unterscheidet, Melodien schaffen kann, die sich als Volkshymnen oder weltbekannte Typen durchzusetzen vermögen, so hat er zweifellos recht. Den Ursprung so charaktervoller Gebilde wird man nicht in Laienkreisen zu suchen haben, denn gerade sie erfordern eine höchst konzentrierte musikalische Potenz. Nicht glücklich aber sind die Beispiele und der Ausgangspunkt seiner Betrachtung gewählt. Rouget de l'Isle war zwar Offizier, hatte aber Musik studiert und betrieb seine Kunst durchaus fachmännisch. Er hat nicht nur zufällig die Marseillaise erfunden, sonder nauch sonst für Gesang, Klavier und Violine komponiert und sein künstlerisches Verständnis dadurch bewiesen, daß er zu heiteren und ernsten Opern, die mit Erfolg aufgeführt worden sind, die Texte schrieb.

Was Luther betrifft, so darf man ihn gleichfalls keinen Laien nennen. Zeit seines Lebens hat sich der große Reformator ernsthaft mit der Tonkunst beschäftigt, und er war darin jedenfalls mehr als Dilettant. Überdies ist es nicht einmal ausgeschlossen, daß ihm, wie bei der

Einrichtung anderer Choräle, auch bei dem übrigens an ältere Kirchenweisen anklingenden „Ein feste Burg" einer der ihm befreundeten Musiker, Rupff oder Walther, hilfreich zur Hand gegangen ist. — Die Musik zu Raimunds „Bauer als Millionär" schrieb der Wiener Domkapellmeister Joseph Drechsler. Wenn es wahr wäre, daß ihm, (wie der Veranstalter der Hesseschen Ausgabe vermutet), Raimund selber die Melodie des „Brüderlein fein" gegeben, dann hätten wir es hier mit einem ähnlichen Fall zu tun wie bei Mozart und Schikaneder, der bekanntlich den Komponisten der „Zauberflöte" zu den Papageno-Liedern durch Vorsummen eigener Einfälle inspiriert haben soll. Dem musikalischen Laien mag leicht an der Hand charakteristischer Worte eine passende, populäre Wendung gelingen; ihren Stempel erhält sie erst durch die Prägekraft des Genies. Was hat Mozart aus den gewiß nicht sonderlich vornehmen Ideen Schikaneders zu machen verstanden! Die vermutete Herkunft des „Brüderlein fein" wäre noch plausibler, denn das musikalische Motiv ergibt sich gleichsam von selbst aus dem Tonfall der ersten Worte, und seine ungeschickte, sich um sich selbst drehende Fortführung hat eigentlich etwas Dilettantisches.

Die Kriegszeit, in der wir leben, hat uns wie keine andere Einblick in das Wesen des musikalischen Dilettantismus verschafft. Kreise, die sonst nicht in Betracht kommen, fühlen sich durch die Ereignisse zu musikalischem wie poetischem Schaffen angeregt. Was ist an patriotischen Gesängen auf den Markt geworfen, was allein mit dem seines englischen Ursprungs wegen diskreditierten „Heil dir im Siegerkranz" angestellt worden! Und das Ergebnis? Die ewige Wahrheit: daß musikalische Schlagworte, Symbole des Nationalitätsgefühls sich nicht erzwingen lassen, und daß einzig das Genie, wie es allein den Gedanken technisch (sinfonisch) zu verwerten weiß, auch schon bei seiner melodischen Ausgestaltung in Kraft treten muß. Die fachmännische Vertrautheit mit den Mitteln der Kunst ist selbst für die Fassung vollwertiger Gedanken unentbehrlich. Die bloße Inspi-

ration wird in den seltensten Fällen genügen. Deshalb darf die Annahme, derartige musikalische Kleinode könnten aus Laienkreisen zutage gefördert werden, mit ziemlicher Sicherheit zurückgewiesen werden.

22. VII. 15.

Eine neue deutsche Volkshymne.

Nachdem einmal von dem Plane, durch ein Preisausschreiben die Schaffung einer neuen Volkshymne anzuregen, etwas — früher, als beabsichtigt war — in die Öffentlichkeit gedrungen ist, erheben sich bereits die Stimmen des Für- und Wider-Spruchs. Das „Berliner Tageblatt" hatte einer ersten Entgegnung Raum gegeben, die das Bedürfnis einer neuen Hymne überhaupt leugnet, unter Hinweis auf unser herrliches „Deutschland, Deutschland über alles". Demgegenüber schreibt Marie v. Bunsen: „Schwerlich würde jemand an eine neue Volkshymne denken, hätte „Deutschland, Deutschland über alles" eine eigene Melodie. Aber seine Melodie ist die der österreichischen Kaiserhymne, darum kann sie Deutschland nie vertreten." Im Ausland gäbe es ärgerliche Mißverständnisse. Wird „Heil dir im Siegerkranz" (God save the King) gespielt, so erhöben sich die Engländer; erklingt Haydns Kaiserlied, ständen die Österreicher auf. Dem müsse ein Ende gemacht werden. Ein anderer Leser meint, man brauche nur Händels Siegeshymne aus Judas Maccabäus „Seht, er kommt mit Preis gekrönt" mit neuem Text zu versehen, um die schönste Nationalhymne der Welt zu besitzen.

Allen drei Einsendern möchte ich etwas erwidern. Die Ansicht des „deutschen Gelehrten", ein ganzes Volk ließe sich nicht leicht bestimmen, ein Lied zu singen, „das es sich nicht selbst als seinen Gefühlen entsprechend hat auswählen dürfen", wird durch geschichtliche Tatsachen widerlegt. Die französische und die russische Volkshymne

sind auf Bestellung geliefert, und nicht anders verhält es sich mit Haydns „Gott erhalte", das der Meister auf Veranlassung und im Auftrage der Regierung geschrieben hat. Trifft der Komponist das Richtige, so bürgert sich die Weise mit erstaunlicher Schnelligkeit ein. Marie v. Bunsen wiederum überschätzt den Wert der Exklusivität. Der „Siegerkranz" war ja ohnehin nur eine preußische Angelegenheit und kommt hier gar nicht in Frage. Seit dem Kriege mit England anrüchig geworden, verschwindet er möglicherweise ganz, was trotz der wirksamen Melodie des schlechten Textes wegen nicht weiter zu bedauern wäre. Haydns Kaiserlied aber in Verbindung mit Hoffmann v. Fallerslebens Worten ist frei von jedem Partikularismus. Jeder Deutsche, also auch der Österreicher, kann es singen, und nach den jüngsten Ereignissen kann es uns doch nur erwünscht sein, wenn uns mit unsern Bundesbrüdern auch dieselbe Nationalhymne verbindet. Mögen die Fahnen, und, wo es angebracht ist, die Worte des Textes verschieden sein — wenn nur die Herzen in der gleichen Melodie zusammenschlagen! Will man aber selbst eine andere künftige Entwicklung der Völkerschicksale in Erwägung ziehen — eine Möglichkeit, an die wir nicht denken wollen — so würde ja dann erst die Sorge um eine eigene Nationalhymne aktuell werden. Was endlich Händels „Seht, er kommt" betrifft, so könnten die Engländer auch diese Melodie mit einem gewissen Recht für sich in Anspruch nehmen (sie rechnen Händel zu ihren Komponisten), ganz abgesehen davon, daß die vielen Melismen, die sie enthält, sie zum Volksgesang wenig geeignet machen. Ein Siegesgesang ist auch noch keine Volkshymne. Das „Lied der Deutschen" ist von allgemein-menschlichem, wärmerem patriotischen Empfinden erfüllt.

Meine persönliche Meinung geht dahin, daß es bei dem „Deutschland, Deutschland über alles" wohl sein Bewenden haben wird, und zwar aus rein künstlerischen Gründen. Theoretisch ist, wie gesagt, nicht ausgeschlossen, daß sich eine neue Melodie und ein neuer Text einbürgern

könnten; aber unserer Zeit fehlt die nötige Naivität des Schaffens, aus der solche Gebilde hervorgegangen sind, und andererseits ist unser historischer Sinn geschärft. Daß an solcher Melodie eine Vergangenheit hängt, daß sie ihre Geschichte hat, spricht für ihre Wirkung außerordentlich mit. Die Hauptsache aber: Haydns Einfalt hat einen Ton angeschlagen, der wahre Volkstümlichkeit mit künstlerischem Adel in einer Weise verbindet, wie es bisher höchstens noch in dem Altniederländischen Dankgebet gelungen, und wie es deshalb auch in Zukunft so leicht nicht wieder zu erwarten ist. Das gleiche gilt von den Worten Hoffmanns v. Fallersleben. Allein schon die Bekräftigung „über alles in der Welt" — von dem weiteren Gedankenausdruck abgesehen — trägt ein Gefühlsmoment hinein, das durch nichts zu ersetzen wäre. Wer es erlebt hat, wie dieses Lied zu Beginn des Krieges allerorten gesungen wurde, und wer seine tieferschütternde Wirkung in solchen Augenblicken mitempfunden hat, vermag sich nicht vorzustellen, daß das deutsche Volk sich je wieder von ihm lossagen und es gegen irgend etwas Neues eintauschen könnte. 24. V. 17.

Zukunftsträume.

Aus dem Bannkreis erhebender wie niederschmetternder Eindrücke, die eine wildbewegte Gegenwart auf uns einstürmen läßt, schweift wohl zuweilen der Gedanke in eine stillere, bessere Zukunft. Sehnsucht und Hoffnung kann auch die harte Not der Zeit nicht ganz verscheuchen. Wir trösten uns: einmal kommt der Frieden ja wieder, wenn wir auch an das Wann und Wie noch nicht zu denken wagen. Die Vorstellung, daß so welterschütternde Ereignisse ergebnislos verlaufen, so viel Opfer umsonst gebracht sein könnten, will uns nicht eingehen. Mögen die Pessimisten insofern recht behalten, als auch Enttäuschungen nie ausbleiben: das Gefühl, daß manches

anders werden wird, beherrscht doch mehr oder minder alle Gemüter. Man träumt von Umwandlungen auf dem Gebiet des staatlichen Lebens, der Völkermoral, der Fürsorge um nationale Wohlfahrt und Selbständigkeit. Und nur natürlich ist es, daß dabei jeder an den besonderen Kreis seiner engeren Interessen denkt, für ihn wünscht, hofft oder fürchtet. Denn auch die kleinen menschlichen Dinge werden in eine so große Bewegung unfehlbar mit hineingezogen.

Bezeichnend für die Richtung mancher Wünsche und Anregungen ist das immer häufiger auftretende Verlangen nach Sprachreinigung. Ein erstarktes nationales Selbstbewußtsein ist das Ziel. Davon aber kann und soll in erster Linie die Kunst nicht unbeeinflußt bleiben. Wie sich das Kunst*schaffen* gestalten, ob es durch die Ereignisse gefördert oder gehemmt werden wird, können wir freilich nicht wissen, geschweige denn bestimmen; diese Entwicklung müssen wir nach wie vor sich selbst überlassen. Wohl aber kann man es begreifen, wenn die Künstler schon jetzt die Frage beschäftigt: wie wird es nach dem Kriege in Deutschland um die Kunst*pflege* bestellt sein? Das heißt: was werden wir, im Geiste der kommenden neuen Zeit, in unseren Theatern spielen, in unseren Konzertsälen aufführen?

In einem lesenswerten Aufsatz hat Karl Krebs jüngst darauf hingewiesen, wie Frankreich nach dem Krieg von 1870 sich gewissermaßen gerächt und unseren Kunstmarkt mit seichter Ware überschwemmt hat. Auch sonst erhebt sich allerorten die Klage über die „Gesinnungslosigkeit", mit der wir ausländische Werke, oft genug auf Kosten der eigenen Produktion, aufgenommen und gefeiert haben. Geschah das wirklich immer nur aus Gesinnungslosigkeit, aus Liebedienerei, aus Freude am Ausländischen? So einfach liegt die Sache wohl doch nicht! Es ist von jeher stolze deutsche Art gewesen, Kunst um ihrer selbst willen zu treiben, frei von jeder chauvinistischen Beschränkung. Gewiß sind wir manchmal in internationaler Höflichkeit zu weit gegangen. Wir brauchten nicht minderwertige

Gäste zu bejubeln, weil sie von auswärts kamen, hätten den Spielplan unsrer Bühnen von schädlichem Ballast freihalten können und nicht dulden sollen, daß zahlungsfähige fremde Verleger allwinterlich ganze Serien von Konzerten veranstalten, um uns öde Machwerke aufzunötigen. Es sei auch zugegeben, daß wir für manche an sich berechtigte Gastfreundschaft nachträglich schnöden Undank geerntet haben. Auf der andern Seite aber haben wir das Fremde doch auch aus Wissensdurst eingelassen, aus Mangel an Einseitigkeit und in dem Bewußtsein, davon eine Bereicherung und eine Befruchtung des eigenen Kunstschaffens zu erfahren! Auf die Beeinflussung des deutschen Lustspiels durch die Technik der Franzosen braucht nicht erst hingewiesen zu werden; was die Musik, mithin auch die deutsche, Italien verdankt, weiß jedermann. Und wenn wir auch, gerade auf dem Gebiet der Tonkunst, schon lange die Führung übernommen haben, so ist doch nicht gesagt, daß wir von der formellen Klarheit, dem Sinn für Bühnenwirkung und der leichten Eleganz der Romanen nicht noch immer etwas lernen könnten. Sollen wir uns nun eine Zukunft wünschen, in der wir das alles vergäßen, unser historisch begründetes Wesen verleugneten und im Vertrauen auf unsere eigenen Kräfte uns jeder Anregung von außen verschlössen? Das kann ernstlich nicht wollen, wem die Zukunft des deutschen Kunstlebens am Herzen liegt. Dahin wird es auch aus verschiedenen Gründen nicht kommen; aber schon die Neigung zu allzu exklusivem Verhalten birgt eine Gefahr in sich.

Bei der Neugestaltung der künstlerischen Verhältnisse wird, namentlich in der ersten Zeit, die nationale Frage zweifellos eine wichtige Rolle spielen. Schon jetzt sind einige Werke, zum Teil mit Recht, vom Spielplan verschwunden. Man hat sich aber auch darüber aufgehalten, daß zum Beispiel am Tage der italienischen Kriegserklärung Verdis „Traviata" oder „Aida" gegeben werden konnte. Gewiß wäre es möglich gewesen, an diesem Tage eine deutsche Oper anzusetzen; aber man muß sich doch darüber klar werden, was man mit seinem

Zorne treffen will. Mit dem Treubruch unserer „Verbündeten“ hat Verdis Musik nichts zu schaffen. Praktische Gründe kommen hinzu, die gebieterisch Rücksicht verlangen: das Operntheater kann Verdi so wenig entbehren, wie die Schauspielbühne etwa Shakespeare. Unsere Sänger würden verkümmern, ein unersetzlicher Stil verlorengehen, das Publikum die Lücke schmerzlich empfinden. Ein rein deutscher Spielplan aber würde trotz Wagner vollends in sich zusammenbrechen; es sei denn, daß eine heimische Produktion einsetzte, wie wir sie schwerlich erwarten dürfen. Vorläufig können wir in der Oper die ältern Italiener und Franzosen, ja selbst rassige Werke der Neuzeit, wie „Carmen“, „Bohème“, „Cavalleria“, so wenig missen, wie das Ausland unsere Sinfonik, unsere Kirchen- und Kammermusik. Und im Konzertsaal haben wir an Meister wie Tschaikowsky, Berlioz, César Franck, ja selbst Saint-Saëns ein Anrecht erworben, das uns kein Krieg und kein Völkerhaß mehr entwinden kann.

Wir wollen deutsch sein und bleiben, indem wir in der Kunst nur mit ästhetischem Maßstab messen, nur den Unterschied des Guten und Schlechten gelten lassen. Es ist nicht verdienstvoller, den „Trompeter“ des Deutschen Neßler als die „Mignon“ des Franzosen Thomas aufzuführen. Unsere Selbstachtung möge sich darin bekunden, daß wir das Ausländische nicht mehr ohne Grund bewundern, daß wir dem Minderwertigen, auch wenn es (ich bitte die Herren Sprachreiniger um Verzeihung!) protegiert wird, die Tür sperren, dafür unsere eigenen Meister aber um so eifriger zu Ehren bringen, ohne deshalb auf das Große und Schöne fremder Kulturen zu verzichten. Für Gluck, Weber, Spohr, Marschner, Cornelius, Götz wäre noch manches zu tun. Wenn gar auch die Lebenden leichter zu Wort kämen und auf freudigere Teilnahme rechnen dürften, so daß ein Werk wie Kloses „Ilsebill“ nicht mehr unaufgeführt zu liegen brauchte, dann könnte man wahrlich, um die Entwicklung deutscher Kunst und deutschen Wesens unbesorgt, getrost in die Zukunft blicken.

14. VII. 15.

Musikers Sorgen und Hoffnungen.

Hageldicht fallen die Schicksalsschläge auf uns hernieder. Eine neue Zeit entringt sich dem Schoße der Zukunft und begräbt unter den Trümmern der Vergangenheit so vieles, was uns lieb und wert gewesen. Und wir wissen nicht einmal, auf was alles wir noch werden verzichten müssen. Da ist es begreiflich, daß bei dem Unglück der Allgemeinheit, das doch früher oder später jeder am eigenen Leibe verspürt, die einzelnen Stände voll Sorge an ihr künftiges Schicksal denken. Aber Freunde, laßt uns nicht kleinmütig sein! Deutschland hat mehr als einmal darniedergelegen und hat sich aus dem Staube emporgerafft durch die Kraft siegreicher Ideen. Wer aber wäre berufener und befähigter, an die weltbeherrschende Macht des Geistigen, Ideellen zu glauben, als der Künstler? Der deutschen Kunst, der deutschen Musik hat keine andre Nation etwas Vergleichbares an die Seite zu setzen. Sie kann nicht untergehen, kann ihre Lebensfähigkeit nicht verlieren. In dieser Gewißheit allein schon liegt ein Trost, liegt eine Hoffnung, die geeignet ist, uns alle aufzurichten, und die, recht betrachtet, mehr als etwa nur die musikalischen Fachkreise angeht.

Die neue Zeit, deren Wehen wir jetzt mit durchmachen, stellt neue Probleme, schafft neue Verhältnisse auf allen Gebieten. Damit wird sich auch die Kunst abzufinden haben. Verhehlen wir es uns nicht: der demokratische, noch mehr der nivellierend sozialistische Geist ist dem künstlerischen entgegengesetzt. Künstlerische Bedeutung basiert auf dem Individualismus. Man kann, als ein Kind dieser Zeit und aus Teilnahme an dem Wohl der Gesamtheit, das Menschliche über das Künstlerische stellen und braucht sich darum den Tatsachen nicht zu verschließen. Ein Orchester, dessen Mitglieder gegen jede wirkliche oder vermeintliche Unbill durch genossenschaftliche Regelung geschützt sind, wird nie dasselbe leisten wie ein Orchester, das unter dem unbeschränkten Einfluß einer überragenden Per-

sönlichkeit steht. Die besten Dirigenten — das gilt auch von den Leitern des ganzen Bühnenapparates — sind gewöhnlich nicht beliebt, weil sie auf Arbeit und mühevolles Probieren halten müssen. Den Grund zu der künstlerischen Größe der Berliner Hofkapelle hat nicht der glatte Wilhelm Taubert, sondern das autokratische Regiment Spontinis gelegt. Sollen in Zukunft diese Hebel künstlerischen Aufschwungs unmöglich sein? Das wäre im Interesse der Kunst bedauerlich. Zum Glück sind wir Deutschen in der Praxis nicht annähernd so konsequent wie in der Theorie. Ich hege zum deutschen Orchestermusiker das Vertrauen, daß er den Künstler in sich nicht auszuschalten vermag, und daß in entscheidenden Momenten immer die Hingabe an die Sache in ihm siegen wird — sofern er eben ein echter Musiker ist.

10. XII. 18.

Musik und Politik.

Die Zukunft unserer deutschen Kunst muß alle, die aus Liebe oder Beruf an ihr hängen, mit schwerer Sorge erfüllen. Zwei Ereignisse von welterschütternder Bedeutung drohen auch auf künstlerischem Gebiete ihre Wirkung zu üben: der Zusammenbruch unseres Vaterlandes und die soziale Revolutionsbewegung.

Das Thema „Kunst und Revolution" oder „Kunst und Sozialismus" ist schon des öftern behandelt worden. Vom Standpunkt des Musikers gesehen, nimmt das darin aufgerollte Problem eine ganz besondere Gestalt an. Es läßt sich nicht leugnen, daß die Tonkunst, schon ihrer historischen Entwicklung nach, einen gewissermaßen aristokratischen Charakter hat. Das liegt in ihrer Weltfremdheit, in ihrem immateriellen Wesen begründet. Nur auf niedern Stufen der Entwicklung hängt sie, als Tanz-, Tafel-, Festmusik usw., enger mit dem Leben und seinen praktischen Bedürfnissen zusammen. Die eigentliche Kunstmusik hat von

alters her in Fürstentum, Kirche, Gesellschaft ihre Förderer gehabt und, wo sie in die Hände des Volkes gelangte, wie zur Zeit der Meistersinger und der Hamburger Oper, fast immer nur eine Nachblüte, wenn nicht gar schlimmen Verfall erlebt. Etwas Antisozialistisches liegt aber auch im Wesen dieser Kunst. Musik braucht das Milieu verfeinerter Kultur, braucht Glanz, Sorglosigkeit, Reichtum, um sich frei entfalten zu können. Das gilt im besonderen von der Oper, die nicht zufällig, ein Kind des Luxus, in höfischer Luft groß geworden ist. Musik ist ein Schmuck des Lebens, sie kann nur auf den Höhen wandeln und ist ihrer Natur nach, wie jede Kunst, individualistisch, nicht sozialistisch. Ihre stärksten Kräfte saugt sie zwar immer und immer wieder aus den Quellen des Volkstums; ihre Blüte aber setzt nun einmal die soziale Auslese voraus.

Es fehlt nicht an Idealisten, die von der Ethik der neuen Lehren eine Befruchtung, gleichsam eine Wiedergeburt der Kunst erwarten. Ihnen ist zu antworten, daß die Kunst nie unmittelbar vom Leben, von der Wirklichkeit beeinflußt wird. Von der Revolution so wenig wie vom Weltkrieg. Es gibt ferner Leute, die sich von den politischen Umwälzungen eine wirtschaftliche Aufbesserung des Künstlers versprechen. Auch sie werden Enttäuschungen erleben, denn die augenblicklichen Verhältnisse, die wohl in mancher Hinsicht einen Fortschritt bedeuten, bieten bei ihrer Anormalität keine Gewähr und keinen Maßstab für die Zukunft. Zudem hat alles Gewerkschaftliche gerade in der Kunst etwas Bedenkliches. Um ein Beispiel zu geben: man träumt von Sicherstellung des Schaffenden vor Willkür und Ausbeutung. Ein Rat von Sachverständigen soll künftig den Verlagswert eines Musikstückes, etwa einer Sinfonie oder einer Oper feststellen. Gesetzt selbst, es fänden sich Männer, die eine solche Verantwortung (ein Werk mit Bestimmtheit aus dem Manuskript zu beurteilen) mit ihrer Gewissenhaftigkeit in Einklang zu bringen vermöchten, so darf man doch nicht vergessen, daß immer nur der ab-

solute Kunstwert, niemals der Geschäftswert (auf den es für den Verleger doch ankommt, und der oft von recht unkünstlerischen Faktoren abhängt!) im voraus bestimmt werden kann. Das ist nur so ein Beispiel für die Utopien, mit denen sich unsre musikalischen Zukunftspolitiker beschäftigen. Das Günstigste, was wir erhoffen können, wäre, daß die künstlerischen Verhältnisse, die inneren wie die äußeren, vom Wandel der Zeiten möglichst unberührt bleiben. Leider ist zu solcher Hoffnung nur geringe Ursache vorhanden! Immerhin, man braucht uns. Solange die menschliche Gesellschaft besteht, werden Kunst und Künstler unentbehrlich sein. Den meisten kann es nicht schlechter gehen als vordem, und im Eigenwert der Persönlichkeit liegt ein unkonfiszierbares Kapital. Vielleicht steht uns gerade deshalb ein Ausblick offen, weil wir im Gegensatz zu andern Berufsklassen im eigentlichen Sinne nie sozialisiert werden können.

Was bisher die revolutionäre Bewegung an Veränderungen des musikalischen Betriebes im Gefolge gehabt hat, beschränkt sich auf das Theater. Der Zeitpunkt ist gekommen, wo der demokratische Staat die früheren Hofbühnen übernehmen, d. h. die Millionenzuschüsse, die sonst von den Fürstenhöfen bestritten wurden, aus eigenen Mitteln aufbringen soll. Vermag er das? Wird er diese Kunstetats aufrechterhalten wollen und können, wenn erst jenes zweite Ereignis, der wirtschaftliche Zusammenbruch, seine Wirkungen zu äußern beginnt? Das ist eine Lebensfrage für viele und vieles. Die Oper ist nun mal das kostspieligste aller Theaterunternehmen, daran ist nichts zu ändern. Wo nicht die reichsten Mittel zur Verfügung gestellt werden, sinkt die Oper unweigerlich von ihrer künstlerischen Höhe herab. An dieser Tatsache sind noch alle privaten Unternehmungen, die einen höhern Flug wagten, gescheitert. Schon jetzt liebäugeln hervorragende Solo-Kräfte mit dem Ausland, und von dem ehrwürdigen Orchesterbestand, dem Herrlichsten, was das musikalische Deutschland aufzuweisen hatte, beginnt es abzubröckeln. (Nebenbei: Was wird aus unseren Meisterdirigenten, auf

die wir so stolz sein dürfen, wenn ihnen das Instrument ihrer Darstellungskunst fehlt? Auch sie werden ins Ausland abwandern!) So mancher Musiker, der privatim mehr verdient, verläßt seinen Posten und rettet sich vor ungewisser Zukunft. Läßt hier sich nicht bald und gründlich Hilfe ersinnen, so ist es um unsere Opernhäuser in Wien, Berlin, München, Frankfurt, Mannheim usw. geschehen.

Ein Kapitel für sich sind die sozialisierenden Bestrebungen an unsern Theatern. Mit ihren Versuchen der Gleichmacherei (auf künstlerischem Gebiete!), der „Selbstverwaltung" und des „Mitbestimmungsrechtes" der Angestellten haben sie nur Unglück angerichtet. Diesen Bestrebungen liegt (neben menschlich begreiflichem Machtverlangen und anmaßlicher Überhebung) ein fundamentaler Irrtum zugrunde, der eine ernstliche Gefahr für unsere gesamte Bühnenkunst bedeutet. Jeder Verständige wird dem Künstler nicht nur die denkbar größte Verbesserung seiner wirtschaftlichen Lage, sondern auch eine ehrenvolle soziale Stellung und das Vertretungsrecht seiner Standesinteressen wünschen. Jede darauf hinzielende Organisation ist willkommen zu heißen. Aber ein Theater, an dem etwa das Orchester sich den Dirigenten wählt, die Solisten über Aufnahme neuer Mitglieder und Werke entscheiden, der Chor in Repertoireangelegenheiten dreinredet und womöglich auch noch die Bühnenarbeiter und Garderobefrauen der Direktion Steine in den Weg legen — ein solches Theater ist auf die Dauer undenkbar und kann seine künstlerische Aufgabe nicht erfüllen. Die Natur der Kunst und noch mehr des Künstlers sträubt sich dagegen. Wer als Mitwirkender im Dienste der Sache steht, hat sich dem Ganzen unterzuordnen. Nur *ein* Wille kann am Theater gelten, nur eine starke Hand, die die Zügel nicht am Boden schleifen läßt, vermag ein Kunstinstitut ersprießlich zu leiten. Der schlechteste Direktor ist immer noch besser als ein vielköpfiges, in seinen Interessen sich widerstreitendes, des Autoritätsdruckes müdes Konsortium. Die einstige Berliner Hofoper hat dafür schon warnende Belege gegeben, und anderswo — man denke an Dresden

oder Düsseldorf! — ist es noch schlimmer gekommen. Kunst ist keine soziale Angelegenheit, und das Höchste in ihr, die Macht der Persönlichkeit, darf nicht aufs Spiel gesetzt werden.

Scheinbar unberührt von allen Strömungen der neuen Zeit ist vorläufig das Konzertwesen. Hier kann es sich auch nur um die wirtschaftliche Seite handeln, und eine Verstaatlichung oder Vergenossenschaftlichung der Agenturen, die zweifellos manchem Übel steuern würde, wäre eine mehr äußere als innere Reform. Noch erfreuen sich die Konzerte (wie übrigens auch die meisten Theater) des besten Besuches; wo aber kommt das Publikum her, sie zu füllen, wenn erst der wirtschaftliche Zusammenbruch erfolgt ist? Und was geschieht dann? Was wird aus den Tausenden von Künstlern, die gewohnt waren, von diesem schwungvollen Betriebe zu leben?

Das sind Fragen, auf die wir uns die Antwort schuldig bleiben müssen. Wir stehen dem Kommenden in völliger Ungewißheit gegenüber. Schwere Zeiten sind oft schon die Zeiten geistiger Wiedergeburt eines Volkes gewesen. Aus einer Läuterung der Anschauungen und Sitten würde auch die Tonkunst neugestärkt hervorgehen. Allein nichts deutet auf solchen Trost, an den wir gerne glauben, zu dem wir unsere Zuflucht nehmen möchten. Wir blicken in eine Zukunft, die uns mit berechtigter Sorge um die idealen Besitztümer der Nation erfüllen muß.

15. VIII. 19.

Zur Frage des Textschutzes.

Die Geschichte des Hollaenderschen Liedes „Annemarie" hat die Verleger auf den Plan gerufen. Eine rheinische Firma schreibt, daß sie mit der Komposition des Textes von K. Ramroth ungewöhnliche Erfolge gehabt habe. Mit dieser Melodie wird das Lied in Westdeutschland von groß und klein gesungen, hat Verbreitung sogar in der Schule gefunden und geht in vielen Tausenden von

Exemplaren an die Front, gleich beliebt bei den Offizieren wie bei den Mannschaften. Das alles war aber nur möglich durch das Entgegenkommen jenes Verlegers, der zuerst den Text mit der Melodie von Hollaender erworben hatte. Gesetzt den Fall, dieser Verlag hätte ein Veto eingelegt, so wäre eine Komposition unterdrückt worden, die sich nachträglich als außerordentlich glücklich und volkstümlich erwiesen hat. Volkslieder aber entstehen nur durch freie Konkurrenz. Da erhebt sich die Frage, ob nicht durch engherzige juristische Bestimmungen der Entstehung von modernen Volksliedern Gefahr droht und die Allgemeinheit geschädigt wird? Denn nicht immer der erste Komponist ist der rechte Mann; das wahrhaft Volkstümliche entsteht oft erst aus Umbildungen, und nicht immer ist auf das verständnisvolle Entgegenkommen oder gar auf den Idealismus der Verleger zu rechnen.

Der § 29 unsers Urheberrechts schützt Texte, „die ihrer Gattung nach für Kompositionen bestimmt sind". Diese Ausdrucswendung ist unklar und deshalb unglücklich gewählt. Lyrische Gedichte sind meist „für Kompositionen bestimmt" (der Ansicht war schon Goethe), und sind doch, soweit sie publiziert worden, frei. Gemeint sind Texte, die von vornherein und ausdrücklich für die Musik geschaffen und deshalb n u r für sie bestimmt sind, die sonst kein Eigenleben haben, wie Opern- und Oratorientexte usw. Sie hängen ja auch enger mit der Frage nach dem Aufführungsrecht zusammen. Bei ihnen gilt allerdings auch für ein Bruchstück, was für das Ganze gilt. Die „Annemarie" ist einem Theaterstück Freunds entnommen und daher unweigerlich geschützt. Darüber kann, solange das heutige Urheberrecht besteht, kein Zweifel sein. Ob Freund seinerseits aus volkstümlicher Quelle geschöpft hat, ist eine Frage für sich, die hier nicht zur Entscheidung steht. Jedenfalls geschieht es äußerst selten, daß nur der Text eines Liedes populär wird. Gewöhnlich verbreiten sich Gesangstexte zugleich mit der Melodie, denn die Musik ist es, die ihnen Schwingen verleiht. So wird z. B. niemand das „Hab' ich nur deine

Liebe" aus „Baccaccio" anders als auf Suppés Melodie singen. Die „Annemarie" ist ein Ausnahmefall. Einzig der Krieg hat den Worten des Gedichtes Aktualität verliehen, eine Aktualität, die sich naturgemäß auf die einer Revue angepaßte Stimmung der Hollaenderschen Musik nicht in gleichem Maße übertragen konnte. Daher hat sich die tonbildnerische Phantasie des Stoffes bemächtigt.

Ein solcher Ausnahmefall kann nicht zum Ausgangspunkt prinzipieller Erwägungen gemacht werden. Richtig ist, daß das Volkslied gesungen sein will. Es entnimmt aber seine Texte, wo es sie nicht selber schafft, der Lyrik, die, wie gesagt, auch vom Gesetze freigegeben ist. Es dürfte sich neben der „Annemarie" kaum ein zweiter Bestandteil eines dramatischen Werkes nachweisen lassen, der, ohne die dazugehörige Weise, die allgemeine Gunst in dem Maße erworben hätte, daß das Bedürfnis nach neuer Vertonung eingetreten wäre. Etwas anderes ist es mit der Neigung zu musikalischen (und textlichen) Umbildungen. Das Volk schaltet souverän; es ändert Melodien, wie es Texte zu andern Melodien und Melodien zu andern Texten singt. Im vorliegenden Falle handelt es sich jedoch nicht um unkontrollierbare Gepflogenheiten der musikalischen Praxis, sondern um Veröffentlichungen durch den Druck, die dem Gesetze und seinen Beschränkungen unterstehen. Man kann nicht, um die Rechte der Allgemeinheit gegen die Rechte des Individuums zu schützen, schlechthin den Begriff der Anwartschaft auf Volkstümlichkeit einführen. Die ganze dramatische Produktion lebt zu sehr vom Schutz der Autorenrechte. Ein Kriterium aber zu finden für Textteile, die ohne Schädigung dieser Rechte „Volkslieder" werden können, dürfte äußerst schwer sein. Es wird daher wohl oder übel bei den geltenden Bestimmungen sein Bewenden haben müssen. Womit nicht gesagt sein soll, daß unser Urhebergesetz nicht verbesserungsfähig wäre.

7. VII. 16.

Ein Opernjubiläum.

Am 21. Juni 1868 — also gerade vor fünfzig Jahren — wurden in München zum ersten Male Richard Wagners „Meistersinger" gegeben. Ein Datum von einschneidender Bedeutung für die Geschichte der Oper, das man sich, wie etwa die Jahreszahlen der „Zauberflöte" (1791) und des „Freischütz" (1821) zu merken hat. Für Wagner begann damit erst recht der Kampf um die Herrschaft über die Opernbühne; wir aber wissen, daß an jenem Tage ein Werk aus der Taufe gehoben wurde, das nicht nur durch seine tief im Nationalen wurzelnde Eigenart uns mit Recht als das Ideal einer deutschen heiteren Oper gilt, sondern das auch auf die spätere Produktion mannigfache, untilgbare, unermeßliche Einflüsse gewonnen hat. Damals freilich schien es in seinem Wesen so neu, so allem Herkömmlichen abgewandt, daß auf ungeteilten Beifall und völliges Verständnis nicht zu rechnen war. In Berlin, wohin die „Meistersinger" 1870 kamen, riefen sie mehr Kopfschütteln, Spott und Widerspruch als Begeisterung hervor. Als mir kleinem Knaben das Textbuch in die Hände fiel, dachte ich beim Lesen der Prügelszene: wird das allen Ernstes auf der Bühne dargestellt? Wie mag das komponiert sein? Nicht viel anders ging es den meisten Erwachsenen. Nur ein kleiner Kreis hielt es unbedingt mit dem Meister. Die Vorbereitung hatte so viele Proben erfordert, daß in der vorletzten Karl Eckert den Dirigentenstab mit den Worten niederlegen konnte: „So, nun müßt ihr es können, von jetzt ab kriegt niemand mehr ein Zeichen zum Einsatz von mir!" An dem denkwürdigen Abend der Erstaufführung spalteten sich die Besucher unseres Opernhauses in zwei feindliche Lager. Mein verstorbener Kollege Otto Neitzel erinnerte sich noch, wie er, von dem Wagnerschwärmer Löser (Begründer der Firma Löser & Wolff) mit anderen jungen Leuten hineingeschickt, tapfer für die Sache

eintrat und dadurch das Signal zu lebhaften Demonstrationen der durch den Beifall gereizten Gegenpartei gab. Besonders brach der Sturm bei der Stelle des Hans Sachs los: „Nur mit der Melodei seid ihr ein wenig frei; doch sag' ich nicht, daß das ein Fehler sei; nur ist's nicht leicht zu behalten, und das ärgert unsre Alten" — wobei der Stolzing Albert Niemanns ein aufmunterndes, deutlich vernehmbares „Ks, ks, feste!" ertönen ließ.

Stimmungsvoller, würdiger, äußerlich glänzender war die Uraufführung in München verlaufen. Hier wohnte der Meister der Vorstellung neben seinem königlichen Freunde Ludwig II. in der Hofloge bei und konnte nach schweren Zeiten, nach langem und vergeblichem Ringen einen Augenblick künstlerischer Befriedigung genießen. Hier sah er auch seine Wünsche betreffs der Besetzung und Einstudierung in vollstem Maße erfüllt. Wie ein Witz der Geschichte mutet es übrigens an, daß Wagner in der Generalprobe beinahe das Juwel seiner Partitur, das herrliche Quintett, als die Handlung verzögerndes Einschiebsel gestrichen hätte! Von den Mitwirkenden jener Uraufführung, deren wir heute gedenken, sind die meisten längst gestorben — unser unvergeßlicher Franz Betz, der die Gestalt des Hans Sachs schuf, Franz Nachbaur, der den Walter Stolzing gab, Max Schlosser, Wagners Lieblings-David, Karl Fischer, der erste Kothner, und Gustav Hölzel, der erste Beckmesser. Sie sind dahin wie Hans v. Bülow, der hingebungsvolle Dirigent der Aufführung, und Hans Richter, der sich als Wagnerfaktotum die ersten Sporen verdiente. Nur das erste Evchen, Mathilde Mallinger, lebt noch unter uns, rüstig als Lehrerin ihrer Kunst wirkend. Sie war auch in Berlin die erste Eva, eine unvergleichliche Elsa, die stete Gefährtin Albert Niemanns, und bald der erklärte Liebling des Publikums. Mit dem Werk, das sie kreieren geholfen, darf auch sie ein Jubiläum feiern.

21. VI. 18.

Die Singakademie.

Am 24. Mai 1916 feierte die Berliner Singakademie das Gedenkfest ihres hundertfünfundzwanzigjährigen Bestehens. Wenn dieser Tag selbst in einer Zeit, die sich wahrlich um andere als kunsthistorische Dinge zu kümmern hat, nicht unbemerkt vorüberging, wenn weit über den Kreis unserer Stadt hinaus sich öffentliche Teilnahme bekundete, so hatte dies seine wohlbegründete Ursache. Für ältere Berliner knüpfen sich an das Haus im Kastanienwäldchen unvergeßliche Erinnerungen. Als es im Westen noch keine Konzertsäle gab, spielten sich hier die wichtigsten musikalischen Ereignisse ab. Noch weiter zurück war es das einzige Zentrum einer vornehmen Musikkultur. Aber die Singakademie ist nicht nur die älteste Konzertgesellschaft Berlins; sie ist die überhaupt erste Institution dieser Art und hat damit den Grund gelegt zu dem, was wir heute das deutsche Musikleben nennen.

Als Karl Friedrich Christian Fasch 1791 einen Verein zur Pflege des A-cappella-Gesanges gründete — im Hause des Geheimrats Milow in der Leipziger Straße mit anfangs nur elf Mitgliedern — da ahnte er nicht, zu welch reicher Blüte er den Keim gelegt. Private Chorvereinigungen gab es damals nicht, für öffentliche Aufführungen war man auf Kirchensänger und den Chor des Theaters angewiesen. Erst später, als Mozarts Requiem und Händels Oratorien sich einbürgerten, als Haydn seine „Schöpfung" und „Jahreszeiten" geschrieben hatte, bildeten sich in Deutschland Dilettantenchöre, die aber alle mehr oder weniger sich nach dem Muster der Berliner „Singakademie" richteten. Diesen Namen hatte der Verein angenommen, nachdem er sich vergrößert hatte und 1792 zur Abhaltung seiner Übungen in die königliche Akademie übergesiedelt war. Bis zu Faschs Tode (1800) pflegte er noch immer ausschließlich den A-cappella-Gesang und blieb eine geschlossene Gesellschaft, die sich öffentlich

nicht hören ließ. Wohl aber empfing er häufig berühmte Gäste, denn sein Ruf hatte sich schnell verbreitet. So suchte u. a. Beethoven, als er 1796 in Berlin war, zweimal die „Singakademie" auf (am 21. und 28. Juni) und phantasierte in ihrer Mitte.

Mit Karl Friedrich Zelter, dem Nachfolger von Fasch, zog ein tatkräftiger Geist in die Gesellschaft ein. Der Begründer der Liedertafel und des Männergesanges machte auch seinen gemischten Chorverein dem öffentlichen Musikleben dienstbar. Er war es auch, der eine Orchesterschule angliederte und aus dem engen Kreis der A cappella-Werke hinaustrat auf das weite Gebiet des begleiteten Chorgesanges. Damit war das Wiederaufblühen des lange vernachlässigten Chorgesanges größeren Stils in Deutschland ermöglicht, und die einmal erwachte Begeisterung beschleunigte noch seine Entwicklung. In den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts schießen allerorten Gesangvereine hervor, die sich „Singakademie", „Cäcilienverein" usw. nennen. Es war nun bald nicht mehr nötig, wie 1802 noch in Dresden, Haydns „Jahreszeiten" mit Opernkräften italienisch aufzuführen. Hatte das Verlangen nach Händel und den älteren Meistern den Anstoß zu der ganzen Bewegung gegeben, so mußte das Vorhandensein größerer Chöre seinerseits wieder die musikalische Produktion beeinflussen. Mendelssohn und Schumann konnten ihre Oratorien und weltlichen Kantaten schreiben und damit eine reiche Nachfolge auf dem Gebiet der Chorkomposition ins Leben rufen. Oper und Oratorium des 18. Jahrhunderts hatten sich immer mehr vom Chorgesang abgewandt, bis der große Umgestalter Händel erschien, der, angeregt durch die Verhältnisse, die er in England vorfand, den Schwerpunkt wieder in den Chor verlegte. Mit dem erwachenden Interesse für Händel mußten sich also auch in Deutschland die Verhältnisse ändern. Und wie Haydn mit seinem schnell populär werdenden Oratorien seinem Vorbild Händel, so bahnte dieser seinem schwerer verständlichen Zeitgenossen Bach den Weg. Der jetzt in so hoher Blüte stehende

Bachkultus ist also gleichfalls durch jenen Aufschwung des Chorgesanges eingeleitet worden. Es ist bekannt, daß der junge Felix Mendelssohn die Matthäuspassion mit der 1829 von ihm durchgesetzten Aufführung in der Singakademie aus hundertjährigem Schlaf geweckt hat. Zelter hatte die Bedeutung des Thomaskantors, von dem er zahlreiche Manuskripte besaß, erkannt; aber erst das junge Genie wagte die Öffentlichkeit zu ihm zu bekehren. Von dieser denkwürdigen Aufführung strahlte die Bachbewegung aus, und so sehen wir auch hier wieder die Singakademie mit einem Ereignis von geschichtlicher Bedeutung verknüpft.

Dem Direktorat Zelters, der seinen Freund Goethe nicht überlebte, folgte eine längere Periode unter Rungenhagen (1832 bis 1851). Sie brachte der Gesellschaft künstlerisch keinen Fortschritt, denn Rungenhagen war ein zwar tüchtiger, aber nichts weniger als impulsiver Musiker. Inzwischen entwickelte sich die Singakademie nach einer andern, kaum weniger bedeutsamen Seite. Seit 1827 besaß sie ihr eigenes Heim, jenen stilvollen, in seiner Schlichtheit vornehm wirkenden Saal, der sich bis zu seinem im Jahre 1888 erfolgten Umbau durch eine ideale Akustik auszeichnete. Dadurch gewann sie ein Übergewicht über alle andern Gesangvereine Deutschlands. Ihr Haus wurde zu einem Asyl der Tonkunst, zum Mittelpunkt des Berliner Musiktreibens. Hier ließen sich mit Vorliebe die großen Virtuosen wie Liszt, Bülow, Rubinstein, Joachim, Stockhausen hören, hier fanden alle großen Chor- und Orchesterkonzerte statt, und bald kam die Zeit, wo kaum einen Abend im Winter die Pforten geschlossen blieben. Der Umschwung und die Entwicklung unseres Konzertwesens haben sich zum guten Teil in der Singakademie vollzogen. Und so viel neue und glänzende Säle später auch erstanden sind, die geweihte Stätte im Kastanienwäldchen hat trotzdem ihre Bedeutung für das Musikleben bis heute nicht verloren.

Nach Rungenhagen übernahm Eduard Grell (1851 bis 1876) die Leitung, ein Musiker der alten Schule,

Komponist der berühmten sechzehnstimmigen Messe. Er ließ sich wieder eine sorgsamere Pflege der Gesangskunst angelegen sein unter besondrer Berücksichtigung des A cappella-Gesanges und führte eine neue Glanzzeit des Instituts als singende Körperschaft herbei. Sein Nachfolger Martin Blumner (1876 bis 1901) war in seinem ganzen Wesen das Sinnbild des Gediegenen, Ehrenfesten. Er erweiterte wohl den Gesichtskreis und nahm mancherlei Neues in die Programme auf, vermochte aber mit der Entwicklung seiner Zeit (einer Zeit gewaltigen Umschwungs!) nicht Schritt zu halten. Von Blumner erzählte man sich, daß er in einer Gesellschaft, als Wagners Lieder gesungen wurden, zu seinem Nachbar Spitta gesagt habe: „Er scheint also doch nicht ohne Talent gewesen zu sein." Die Singakademie, ohnehin auf konservative Gesinnung bedacht und von jeher in künstlerischer wie sozialer Hinsicht einer unverhohlenen Exklusivität huldigend, geriet ein wenig ins Hintertreffen. Da war es in Wahrheit ein Glück, daß nach Blumners Tode ein Mann an die Spitze trat, der, bei aller Ehrfurcht vor den Traditionen und vollstem Verständnis für die besondere Stellung der Singakademie, dem lebendigen Geiste modernen Musikempfindens weit die Tore öffnete. Ein schaffensfroher, ehrlicher und echter Musiker unserer Zeit. Damit sind wir bei dem jetzigen Leiter, Georg Schumann, angelangt, über dessen Wirken erst die Zukunft abschließend zu urteilen hat. Wenn er am Ehrentage der Singakademie das Wort und den Stab ergriff, so durfte er es in dem Bewußtsein tun, daß in den anderthalb Jahrzehnten seiner Amtsführung die ihm unterstellte Körperschaft ihren Ruf nicht nur bewahrt, sondern eher noch vermehrt hat. Gerade in letzter Zeit haben wir wieder empfunden, wie uns die Singakademie der Hort edelsten Chorgesanges geblieben ist, wie heimisch wir uns bei ihr fühlen, und wie ihr Ernst und ihre Sachlichkeit, verbunden mit begeisterungsvoller Hingabe die rechte Atmosphäre schaffen, in der das Kunstwerk gedeihen und wirken kann. Daß diese Gesellschaft noch heute in dem Kreis, aus dem sie

einst hervorgegangen: in Berlins vornehmstem Bürgertum wurzelt, ist nicht unwesentlich und erklärt Charakter und Bodenständigkeit ihres Wirkens. Hat doch selbst die Kirche — bei einem weltlichen Gesangverein ein gewiß seltener Fall! — an den Lebensschicksalen der Singakademie von jeher regen Anteil genommen.

So kann die Jubilarin der Zukunft getrost entgegensehen. Sie ist aus unserm Musikleben nicht mehr fortzudenken und wird in allem Wandel der Zeiten weiterhin ihre Mission erfüllen. 25. V. 16.

Musikalische Neuorientierung?

Das politische Schlagwort der Zeit kann sehr wohl auch auf gewisse Vorgänge in unserm Musikleben Anwendung finden, Vorgänge, die sich freilich nicht erst seit dem Kriege vollziehen, noch etwas mit ihm zu tun haben. Schon lange gärt und brodelt es unter der Oberfläche, und zuweilen scheint es, als ob wir tatsächlich einer musikalischen Neuorientierung entgegengingen. Man spricht von Erschöpfung der Phantasie und Erfindungskraft, von einer Sackgasse, in die unsere Musik geraten, und versucht, um Abhilfe zu schaffen, an den Grundpfeilern ihrer theoretischen Ordnung zu rütteln. Es gibt deren drei. Um rhythmische Erneuerungen kümmern sich unsere Modernen erstaunlich wenig; schon mit Wagner setzt eine Unempfindlichkeit gegen gleichbleibende Metren ein, die gegen das Bedürfnis der Alten nach Abwechslung und vielgestaltiger Rhythmik auffällig absticht. Das erklärt sich aus dem ökonomischen Ausgleich der Kräfte, denn um so reicher haben sich in der Neuzeit alle Möglichkeiten der Harmonik entwickelt. Die moderne Harmonik ist das eigentliche Neuland der Tonkunst. Bei alledem blieb der dritte Hauptfaktor, das rein melodische Element (soweit es nicht ein Produkt der Harmonie ist) unberührt. Denn die Melodie ergibt sich aus

der Konstruktion der Skalen; unsre Tonleiter ist aber seit vielen Jahrhunderten dieselbe geblieben. Wem also „Entwicklung" nicht die wechselnde Kombination vorhandener Elemente, sondern ein ewiger Fortschritt ist, für den liegt es nahe, in der Erstarrung unseres Tonsystems ein Hindernis und die Ursache zunehmender Verarmung zu sehen. Der Pentatonik (fünfstufigen Leiter) der ältesten Kulturvölker ist, bei den Griechen und im Mittelalter, die Diatonik (der Wechsel von Ganz- und Halbstufen) und endlich das moderne Chroma mit seinen zwölf Halbstufen gefolgt. Gerade aus der Chromatik hat dann die Musik ihre reichst schattierte Ausdrucksfähigkeit gewonnen. Äußerlich betrachtet, stellt dieser Prozeß das Prinzip einer allmählichen Verkleinerung der Tonstufen dar. In seinem weiteren Verlauf kämen wir folgerichtig zu Intervallen von Vierteltönen. Und in der Tat: in der Musik mit Vierteltonstufen erblicken neuerdings manche das Heil der Zukunft, eine Ausbeute der Phantasie, die uns auf vielleicht ungezählte Jahrhunderte mit neuer Melodik und Harmonik versorgen könnte. Debussy, Busoni, Schönberg — um nur ein paar bekannte Namen zu nennen, deren Träger Schule zu machen beginnen — bieten praktische Beispiele, in denen der Viertelton bereits latent ist. Auch auf theoretischem Gebiete hat das System der Bichromatik — so lautet die wissenschaftliche Bezeichnung des doppelt geteilten Tones — seine Fürsprecher gefunden.

Willi v. Moellendorff, der Erfinder der bichromatischen Klaviatur, steht — wie er selbst bekennt, von Jugend auf — im Banne dieser Ideen. Jüngst hielt er darüber dem Berliner Tonkünstlerverein und seinen Gästen einen interessanten Vortrag. Moellendorf ist ein Redner, der seinen Stoff wissenschaftlich und praktisch beherrscht und ihn gewandt und launig zu behandeln versteht. Er hat das nicht zu unterschätzende Verdienst, mit seinem bichromatischen Harmonium das erste brauchbare Instrument erdacht zu haben, auf dem man zunächst einmal Vierteltonstufen erklingen lassen und ihre Wirkung auf Gehör und Phantasie erproben kann. Wie die neue, sinnreich gestaltete

Klaviatur beschaffen ist, welche Vorschläge Moellendorff für die Abänderung der Notenschrift und die Benennung der Töne macht, darüber verweise ich auf Moellendorffs Buch „Musik mit Vierteltönen". (Nebenbei bemerkt: die Übertragung des Systems auf alle Tasten- und Blasinstrumente — bei den Streichern bedarf es ihrer nicht erst — ist nur ein technisches Problem der Zukunft.)

An den vorgeführten praktischen Beispielen ließ sich nun allerhand Interessantes beobachten. Die Differenz von Vierteltönen ist für das musikalische Ohr, das sich sehr bald darauf einstellt, durchaus klar wahrnehmbar. Nur bei nebeneinanderliegender schnellerer Folge stellt sich der ästhetisch unangenehme Eindruck des Winselnden ein. Ferner kam den Hörern zum Bewußtsein, daß in gewissen Fällen der Viertelton schon von jeher in der musikalischen Praxis Verwendung findet, also an sich nichts Neues ist. Daß er im Portament, im Glissando, im Tremolo und Vibrato vorkommt, versteht sich von selbst; weniger bekannt ist, daß die meisten Sänger den Triller mit dem Viertelton statt mit dem (beabsichtigten) Halbton ausführen. Daraus ergibt sich, daß der Viertelton überall da seine natürliche Existenz hat, wo es sich um Verzierungen und Ausdrucksmanieren handelt, und daher berührt es uns auch in harmonischen Fortschreitungen am wenigsten befremdlich, wenn er als Wechselnote (zur selben Note, von der er ausgeht, zurückkehrend) erscheint. Das würde auch die Ansicht Riemanns rechtfertigen, daß die Griechen, die den Viertelton in der Theorie aufstellten, ihn in der Praxis wahrscheinlich nur zur Ausschmückung der Melodie (Gesangsmanier) gebraucht haben. Ganz anders liegt die Sache, wo uns Moellendorff etwas wirklich Neues, also die freie melodische und modulatorische Verwendung des Intervalles vorführt. Da werden sich vermutlich die Urteile scharf voneinander trennen. Je feiner nämlich das musikalische Ohr auf das uns natürlich scheinende, historisch entstandene Tonsystem eingestellt ist, um so entschiedener wird es den Viertelton als anormal, als Unreinheit empfinden und bewußt oder

unbewußt eine Umdeutung des Gehörten in die gewohnten Verhältnisse vornehmen. Damit wäre aber die Neuerung in musikalischer Hinsicht illusorisch. Einzig, wo die malerische Wirkung des Gleitenden oder der Ausdruck des Traumhaft-Unbestimmten beabsichtigt wäre, würden (vielleicht) bichromatische Rückungen ästhetisch zu rechtfertigen sein. Denn der Viertelton hat zweifellos die Eigenschaft, die Dissonanz abzuschwächen, ihr den Charakter der Härte zu nehmen.

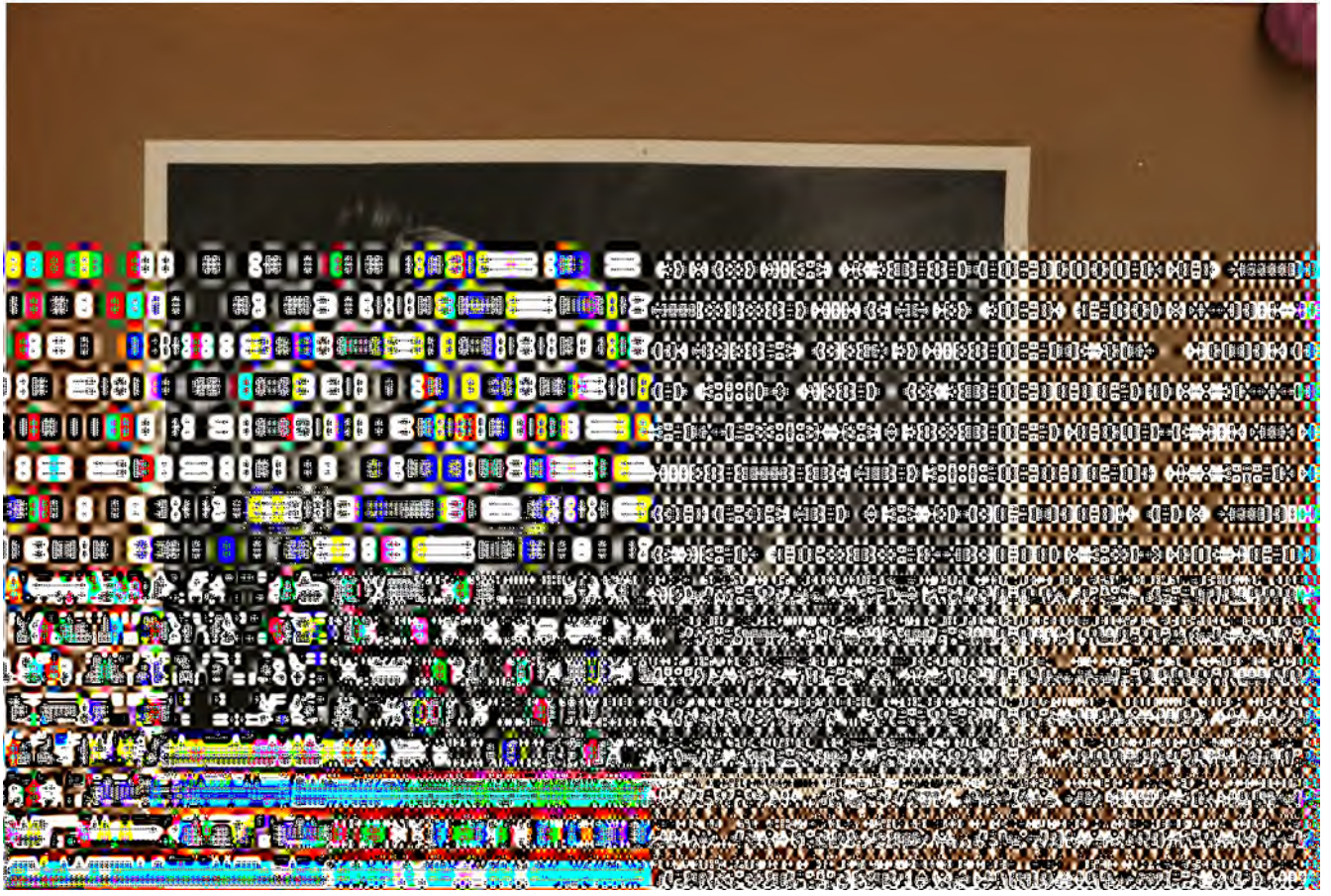
Kann man also aus den akustischen Demonstrationen Moellendorffs (die sich am Schlusse zu hübschen kleinen Kompositionen verdichteten), allerlei dankenswerte Anregungen, teils positiver, teils negativer Natur, schöpfen, so stellen sich der historisch-theoretischen Begründung seines Systems schwerwiegende Bedenken entgegen. Die Identifizierung von Verkleinerung der Tonstufen und Steigerung der Ausdrucksfähigkeit als richtig vorausgesetzt, erhebt sich — da wir sonst zu Achtel- und Sechzehnteltönen fortschreiten müßten — zunächst einmal die Frage nach der natürlichen Grenze dieser Entwicklung. Ist sie nicht vielleicht doch schon mit der Einführung des Halbtons erreicht? Wir haben bisher nur von dem Ohr des Musikers gesprochen; für die Lebensfähigkeit einer Kunst ist aber die große Masse des Volkes entscheidend. Die Erfahrung lehrt nun, daß selbst der Halbschritt nicht von allen Menschen mühelos erkannt wird, und daß er jedenfalls die kleinste Differenz darstellt, die von der Allgemeinheit noch mit Sicherheit wahrgenommen wird. Daraus erklärt sich auch der von Moellendorf beklagte Stillstand auf diesem Punkte der Entwicklung, und es scheint, daß der Wechsel von Ganz- und Halbtonstufen in der Natur selbst begründet ist. Eine weitere Differenzierung würde von dem Durchschnitt der Menschen überhört werden, das heißt für sie so gut wie nicht existieren. Auf solcher Grundlage aber kann sich unmöglich eine neue Kunst aufbauen. Entschiedenen Widerspruch ruft überhaupt die Ansicht wach, als ob die innere Entwicklung der Musik von der Bereicherung ihrer Mittel, die schöpfe-

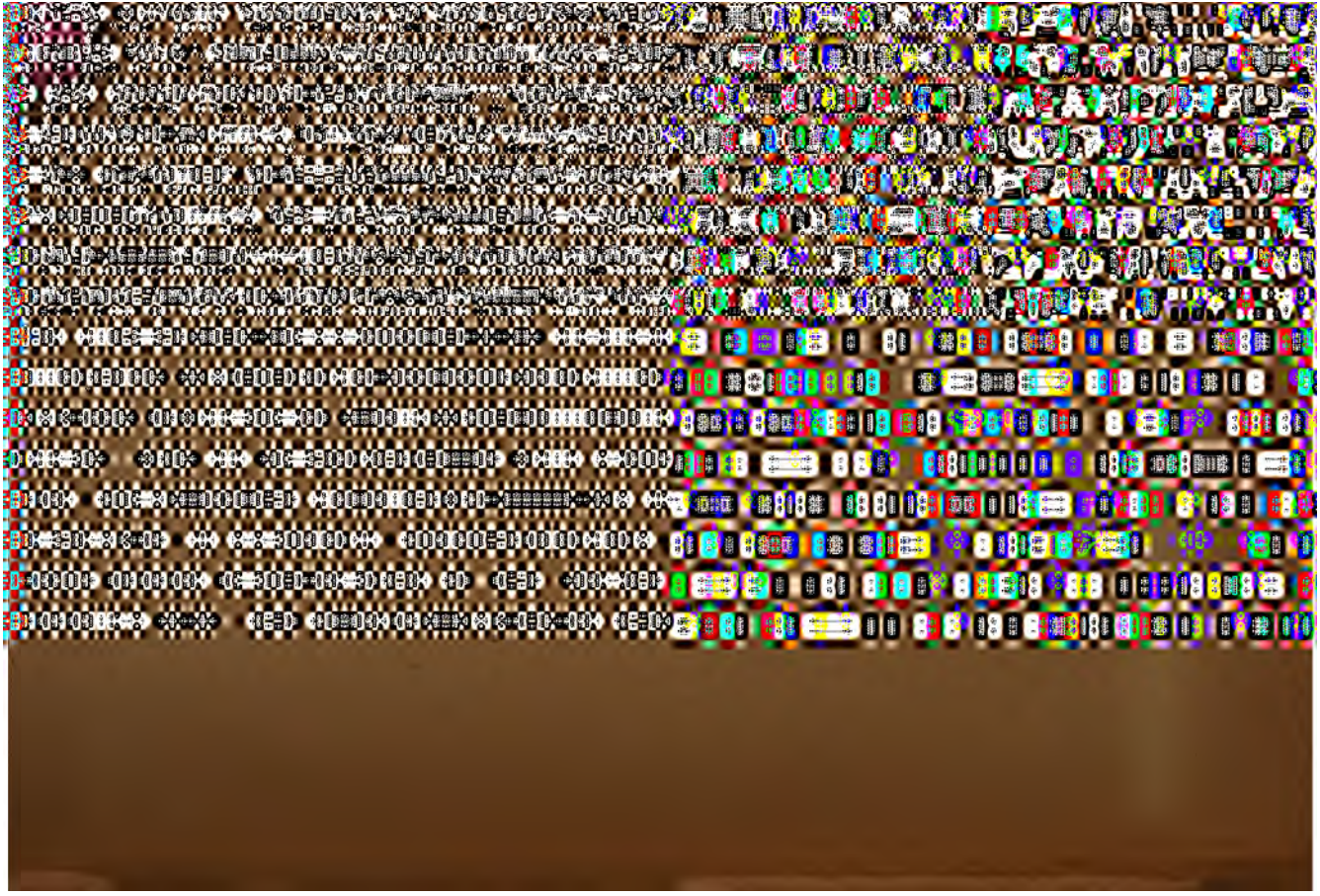
rische Phantasie von der Menge der Töne und ihrer Kombinationsmöglichkeiten abhinge. Äußerlich konnte das alte System zu Bachs Zeiten als erschöpft gelten, und doch haben große Geister noch immer mit ihm auszukommen gewußt. Wenn es wahr ist, daß unsere heutige Musik erfindungsarm und altersschwach geworden, so hat das vermutlich ganz andere Ursachen — etwa den Hang zur Veräußerlichung mit ihrem rasch sich abnutzenden Effekten —, und kein an sich noch so reiches und neues Tonsystem wird sie befruchten. Die erwähnten Versuche namhafter moderner Tonsetzer sind denn auch recht wenig ermutigend ausgefallen. Gerade unsere Epoche als eine Blütezeit einseitiger Instrumentationstechnik hat, meine ich, zur Genüge bewiesen, daß die bloße Bereicherung der Mittel eher den Verfall als den Aufstieg einer Kunst im Gefolge hat.

Willi v. Moellendorff erntete den ihm gebührenden Dank für seine geniale Erfindung. Als intelligenter Mann und ehrlicher Musiker denkt er so bescheiden wie möglich von ihrer geschichtlichen Bedeutung. Die Zukunft wird entscheiden, ob ihm nur die Lösung eines wissenschaftlichen Problems geglückt ist, oder ob er wirklich einer sich vorbereitenden Neuorientierung der Tonkunst auf die Spur geholfen hat. 24. IV. 17.

Was uns not tut.

Hans Pfitzner ist ein streitbarer Herr. Ein temperamentvoller Schriftsteller, der kein Blatt vor den Mund nimmt. Seine Schreibfeder ist spitzer als seine Notenfeder, und er sticht damit in Wespennester, unbekümmert (er, ein Schaffender!) um die Folgen so unklugen Beginnens. In lesenswerten Schriften ist er mit Freimut und schöner Begeisterung für seine Ideale in der Kunst eingetreten, und auch in seiner jüngsten Broschüre „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz", die im Verlage der Süd-





deutschen Monatshefte erschienen ist, trifft er — soweit er sich als Künstler äußert — ins Schwarze. Aber leider hat er es nicht für unter seiner Würde gehalten, seinen ästhetisierenden Betrachtungen eine recht unmusikalische Polemik beizumischen, die es dem Beurteiler des Buches unmöglich macht, stillschweigend darüber hinwegzugehen.

Daß Pfitzner die Gelegenheit benutzt, seinen politischen Gesinnungen aggressiven Ausdruck zu verleihen, ist bedauerlich genug. Künstler täten gut, sich des Politisierens zu enthalten; dergleichen schadet nur der Sache, die sie zu vertreten haben. Mehr als nur bedauerlich aber ist es, daß Pfitzner — obwohl er sich mit einer fiktiven Unterscheidung zwischen Juden und Judentum zu decken sucht — seine Darlegungen in einer offenkundig antisemitischen Spitze auslaufen läßt und damit zu dem übelsten und verwerflichsten aller Kampfmittel greift. Das ist unentschuldbar und geeignet, das Charakterbild des sonst aufrechten Mannes zu trüben. Denn wie so viele andre verdankt auch Pfitzner seinen Aufstieg nicht zum wenigsten den Kreisen, denen er jetzt nationales und künstlerisches Empfinden absprechen möchte, und sein „Palestrina" hätte ohne diese Kreise — das kann man ruhig sagen — schwerlich die ihm in Berlin zuteil gewordene günstige Aufnahme gefunden. Man beschmutzt nicht das Haus, in dem man zu Gast gewesen. Pfitzner ist aber nicht nur undankbar, sondern auch, objektiv betrachtet, im Unrecht. Es hieße die historische Wahrheit fälschen, wollte man die Verdienste leugnen, die seit Beginn des 19. Jahrhunderts das künstlerisch interessierte Judentum (von seinen großen ausübenden wie schaffenden Meistern ganz abgesehen) sich um die Förderung der Musik, und nicht zuletzt der deutschen Musik, erworben hat. Die Schäden unsrer Zeit, die nicht geleugnet werden sollen, und die jeder Ernstdenkende mit Pfitzner beklagt, stammen aus andern Quellen.

Um den Kern der Broschüre, dessentwegen sie schließlich geschrieben wurde, würdigen zu können (und er ist unserer ernstesten Beachtung wert), muß man daher scharf

die musikalische von der politischen Polemik, den Künstler vom Menschen trennen. Pfitzner sagt in dieser Schrift mit klaren Worten, was uns in der Musik not tut, was Unzählige denken und fühlen, was aber vor ihm noch keiner so unumwunden öffentlich zum Ausdruck gebracht hat. Es handelt sich um eine Lebensfrage unserer musikalischen Entwicklung. Pfitzner erkennt die Gefahr und erhebt seine warnende Stimme. Was aber will er? Wir sollen das Unterscheidungsvermögen für wirkliche Schöpferkraft und impotente Scheinkunst nicht verlieren und einer Ästhetik mißtrauen, die uns jene verleiden, diese als neue Werte aufschwatzen möchte. Seit längerm gibt es nämlich Komponisten (und ihre Zahl vermehrt sich jährlich), die, vielfach vom Auslande beeinflußt, eine offenkundig destruktive Tendenz verfolgen. Sie brechen mit Traditionen, die von den Alten über Liszt, Brahms und Wagner, bis zu Richard Strauß, Reger, Pfitzner lebendig geblieben sind. Der melodische Gedanke (Thema, Einfall, Erfindung) gilt ihnen nichts, das Tonalitätsprinzip, auf dem bisher unsere ganze Tonkunst beruhte, wird von ihnen aufgehoben; die Begriffe Konsonanz und Dissonanz existieren für diese Musiker sowenig wie die Gesetze des Rhythmus, der seine schöpferische Kraft verloren hat. Alles ist Klang und Farbe. In dem Frankfurter Kritiker Paul Bekker hat diese Auffassung von Musik ihren theoretischen Verfechter gefunden. Schon in seinem sonst verdienstvollen Beethovenbuch hatte Bekker den Versuch unternommen, das Schaffen des Meisters tendentiös zurechtzubiegen. In späteren Schriften zeigte sich's dann deutlicher, wohin die Fahrt eigentlich geht, und so sieht denn Pfitzner in Bekker, dessen Federgewandtheit und vielseitiges Wissen er keineswegs unterschätzt, den gefährlichsten Herold dieser neuen Ästhetik. Ist doch die Sache bereits in ein System gebracht. Da Komponisten wie Richard Strauß immer wieder zeigen, daß es für wirkliche Könner und Erfinder der neuen Mittel gar nicht bedarf, mußten folgerichtig er und seinesgleichen diskreditiert, die alten Meister aber und ihre Kunst willkürlich in

schiefe Beleuchtung gerückt werden. Den schärfsten Widerspruch jedoch fordert der Versuch heraus, gar die politische Zeitströmung als Wind in die Segel einzufangen. Wir sind jetzt so weit, daß, um diese neuen Ästheten zur Geltung zu bringen, von der „gesellschaftbildenden Kraft" als der höchsten Eigenschaft des Kunstwerkes gesprochen und analog der Emanzipation der Massen eine Demokratisierung der Musik, eine Art thematischer Kommunismus befürwortet werden darf.

Zum Glück entwickelt sich die Kunst nicht nach den Theorien der Ästhetiker. Immerhin ist viel Dunst und Nebel verbreitet und hat die Köpfe verwirrt, den Blick getrübt, das Urteil unsicher gemacht. Der Streit- und Notruf Pfitzners ist deshalb zur rechten Zeit gekommen. Die Heuchelei ist groß; aber die Angst vor der Blamage (der Nachwelt gegenüber) muß eine Grenze haben. Wir wollen jeder Art Kunst, auch der experimentierenden, ehrliches Interesse schenken; aber wir wollen die Impotenz der Erfindung nicht durch tiefsinniges Gerede verschleiern noch verschleiern lassen. Wir wollen uns wieder ganz klar bewußt werden, daß zu allen Zeiten und für alle Zukunft einzig in der Ursprünglichkeit und dem Reichtum der musikalischen Ideen der Wert eines Werkes begründet sein kann, mag es im übrigen harmonisch, stilistisch, koloristisch wie immer beschaffen sein. In der musikalischen Idee liegt die Wirkung, die Schönheit, die Bedeutung, das Persönliche, der Keim zu fruchtbarer Entwicklung. Der musikalische Gedanke kann im Laufe der Zeiten und in seiner Abhängigkeit von Geschmack und Kultur mancherlei Wandlungen durchmachen; stets aber muß er deutlich erkennbar vorhanden sein.

Was not tut, ist das offene Eingestehen dieser Erkenntnis und ein Zusammenschluß all derer, die berufen und in der Lage sind, für ihre Verbreitung zu wirken. Vermag aber Pfitzners Schrift den Anstoß dazu zu geben, so würden wir ihr, trotz aller Entgleisungen, in der Tat Dank schulden.

15. I. 20.

Der Filmdirigent.

Im Frühjahr 1914 war in Berlin eine „Meisterdirigenten-Konzert-Gesellschaft" gegründet worden, und die Meßter Film G. m. b. H. hatte durch sinnreiche technische Einrichtungen bereits eine Reihe von Films hergestellt, die berühmte Dirigenten völlig naturwahr im kinematographischen Bilde festhielten. Man konnte beispielsweise Weingartner die Egmont-Ouvertüre, Schuch die Tannhäuser-Ouvertüre, Oskar Fried Berlioz' Fantastische Sinfonie dirigieren sehen. Der Berliner Rechtsanwalt Dr. Neumond und Felix Weingartner kamen auf die Idee, nach einem solchen Filmbilde ein lebendiges Orchester spielen zu lassen, und die angestellten Versuche erwiesen in so hohem Grade die Möglichkeit einer gewissen äußern Übereinstimmung, daß der Plan entstand, die neue Erfindung in einem großen Konzert der Öffentlichkeit vorzuführen. So standen die Dinge, als der Krieg ausbrach und, wie vieles andre, auch diese Absicht vereitelte. Lange hörte man nichts von der Sache, bis jetzt vor kurzem die Meßter Film-Gesellschaft ein Konzert annoncierte, in dem sich das Blüthner-Orchester als gefügiges Medium suggestiver Dirigentenfilme produzieren sollte. Das Konzert hat meines Wissens nicht stattgefunden; aber die Aufmerksamkeit war wieder auf ein gewiß nicht uninteressantes, in seiner industriellen Aufmachung jedoch nicht ungefährliches Projekt gelenkt. Es scheint mir an der Zeit, darüber ein ernstes Wort zu sagen.

Die Filmindustrie hat sich mit unleugbarem Geschick die verschiedensten Gebiete erobert. Ihre technische Vervollkommnung verdient und findet fraglos gerechte Anerkennung, aber ebenso entschieden wird jeder denkende und empfindende Mensch ihre Übergriffe auf in höherem Sinne künstlerische Gebiete zurückweisen. Der Film erfüllt nicht nur seinen Zweck als Unterhaltungsmittel der großen Masse geistig Anspruchsloser; er kann als

Spiegel der Wirklichkeit unter Umständen auch kulturellen Zwecken, kann, wie das Grammophon, der Wissenschaft dienen. Scharf sind jedoch die Grenzen gezogen, die ihn vom Künstlerischen trennen. Nicht einmal für das Mimodrama bedeutet er etwas, weil auch diese Gattung, wie jede Kunst, der Essenz des Lebendigen nicht entbehren kann. Sowenig der Film das Drama, überhaupt das Theater ersetzen kann, sowenig wird er durch Verbindung mit der Musik ins Künstlerische gehoben. Eine Filmoper (auch sie ist versucht worden) ist ein Unding, eine Barbarei, ein Kitsch für Urteilslose. Ein besonders krasser Fall von Begriffsverwirrung aber liegt den Hoffnungen zugrunde, die man seltsamerweise an den Dirigentenfilm zu knüpfen scheint.

Sehen wir zunächst einmal zu, was der Dirigentenfilm leistet, und welche Art von Verwertbarkeit davon für das praktische Musikleben erwartet wird. Nach dem Zeugnis von Autoritäten ist es gelungen, die Haltung, die Bewegungen, sogar das Mienenspiel berühmter Meister während des Dirigierens naturgetreu und klar erkennbar auf den Film zu bringen. Damit wäre also eine Dirigentenleistung für alle Zeiten festgehalten und nach Belieben reproduzierbar, so wie die Leistung des Sängers im Phonographen verewigt ist. Der Reiz und die Bedeutung dieses Verfahrens — in historisch-biographischer, wie in instruktiver Hinsicht — liegen auf der Hand. Aus den Gesten und dem Zeitmaß der Bewegungen könnte man die „Auffassung" des Dirigenten noch nach seinem Tode feststellen (man denke, wie interessant das für uns bei Bülow und Wagner wäre!), eine Menge Streitfragen ließen sich einwandfrei schlichten, der Schüler könnte an maßgebenden Vorbildern seine Beobachtungen machen und praktisch von ihnen lernen. Vom musikwissenschaftlichen Standpunkt zweifellos eine freudig zu begrüßende Bereicherung des Studienmaterials. Wohlgemerkt, immer soweit es sich darum handelt: wie hat im gegebenen Moment und unter gegebenen Verhältnissen dieser oder jener Meister dirigiert?

Und nun die Folgerungen. Da der gefilmte Kapellmeister den Musikern das Antlitz, dem Publikum den Rücken zuwendet, braucht man — so meinen die Erfinder — nur ein lebendiges Orchester vor das Bild zu setzen, und es wird nach den sichtbaren Bewegungen genau so spielen wie unter dem lebenden Dirigenten, wird die selbe Leistung reproduzieren, die irgendwo und irgendwann ein anderes Orchester einmal unter der wirklichen Leitung dieses Mannes vollbracht hat! Man greift sich an den Kopf und fragt sich, wie es möglich ist, daß selbst angesehene Fachleute sich bereit finden konnten, solchen Irrwahn zu unterstützen. In folgendem sei nur auf die handgreiflichsten Tatsachen hingewiesen, über die man sich gedankenlos oder in naiver Unkenntnis hinwegsetzen muß, um ein derartiges Musizieren für möglich zu halten.

Von vornherein beruht schon die Auffassung von der Hermeneutik, d. h. der Summe der Ausdrucksbewegungen des Dirigenten als einer unabänderlich starren Erscheinung auf einem Irrtum. Die Zeichensprache ist (innerhalb gewisser Grenzen) variabel; niemand dirigiert das selbe Stück oder auch nur (beim Abklopfen) dieselbe Stelle zweimal völlig gleich, sowenig wie der Sänger eine Arie, selbst wenn er es wollte, automatisch zu wiederholen vermag. Eine peinlich genaue Kopie der Gesten würde also Unwesentliches geben und an sich noch gar nicht die Identität der Auffassung garantieren. Aber ist es denn überhaupt wahr, daß in Bewegung und Mienenspiel, in der Führung des Taktstockes die Wirksamkeit des Dirigenten umschlossen ist, daß durch sie allein die musikalische Wiedergabe bestimmt wird? Jeder Laie, den sein Musikinteresse in Proben geführt hat, weiß, daß diese Vorstellung, von der die Filmidee ausgeht, falsch ist; weiß, welche Rolle neben vielem anderen das erläuternde, anfeuernde, die Autorität durchsetzende W o r t spielt, um das Kunstwerk so in die Erscheinung treten zu lassen, wie es in der Seele des Dirigenten lebt. Wie kann man da ernstlich meinen, daß ein ängstliches Ablesen von Bewegungen das gleiche zustande zu bringen vermöchte, was oft das Resultat langer,

gemeinsamer Arbeit, vielleicht sogar gemeinsamen Überlegens gewesen ist! Wo aber die Möglichkeit zu Vorproben fehlt, wo der Dirigent sich auf die Macht seiner Zeichensprache verlassen muß, da tritt erst recht jenes geheime Fluidum in Kraft, das nur vom lebendigen Menschen ausströmend sich auf Menschen überträgt, und für das es kein Zeichen und keinen Ersatz gibt.

Ein weiterer fundamentaler Irrtum ist die Vorstellung, die Gestaltung des Kunstwerkes, wie wir sie wahrnehmen, sei ausschließlich das Produkt des Dirigentenwillens. Der Orchestermusiker ist aber nicht schlechthin der Empfangende, der Dirigent nicht schlechthin der Gebende. Jede Orchesterleistung entsteht vielmehr aus einer Wechselwirkung beider Faktoren. Wer auch nur einmal den Taktstock zur Hand genommen hat, weiß dies, hat es gefühlt. Die Souveränität des geborenen Dirigenten, der dem Orchester seinen Willen aufzwingt und auf ihm wie auf einem Instrument spielt, spricht nicht dagegen. Auch der Virtuose hängt von seinem Instrumente ab. Je genialer der Dirigent, um so feiner wird er sein Orchester belauschen, um so mehr wird seine Phantasie von ihm angeregt, je nachdem gehemmt oder gefördert, jedenfalls beeinflußt sein. Im Film dirigiert ein Taubstummer. Das ist die Fehlerquelle des ganzen Systems, ist der Punkt, an dem sich die Unwahrheit des angeblich künstlerischen Vorganges dem ernstlich Nachdenkenden enthüllen muß. Ist doch der feinfühlige Dirigent sogar mit dem hinter seinem Rücken befindlichen Publikum wie durch unsichtbare Fäden verknüpft und wird durch dessen Zusammensetzung und Verhalten oft nicht unerheblich in seiner eigenen Stimmung und mithin in seiner Darstellung beeinflußt. Wie könnte da das tote Ebenbild, das all diesen Wirkungen und Wechselwirkungen unzugänglich bleibt, die Funktionen des lebendigen Künstlers ausüben? Nein, die Verbindung von Film und Orchester ergibt niemals ein „dirigiertes" Musizieren; aktiv dabei ist lediglich das Orchester, indem es geschaute Dirigentenbewegungen musikalisch zu rechtfertigen sich bestrebt.

Daß jedes Apriori-Taktieren sinnlos, und daß beim Kapellmeister nicht die Gestikulation, sondern das Ohr das Wichtigste ist, dafür würde gerade der Dirigentenfilm den stärksten Beweis liefern. Wir brauchen uns nur die sich selber ausgleichenden feineren Schwankungen zu richtigen Entgleisungen vergröbert zu denken. Nur solange alles gut geht und klappt, ist die Sache überhaupt möglich. Was geschieht aber, wenn etwa der Hornist einen Takt zu früh oder zu spät einsetzt? Man würde das Schauspiel erleben, daß der Filmdirigent siegesgewiß, als ob alles in schönster Ordnung wäre, weiterdirigiert, und daß, wenn das Orchester nicht selbständig rettend eingreift, alles drunter und drüber geht. Bewegungen und Ausdruck des Bildes würden nicht mehr zur Musik passen, und die Unmöglichkeit der Filmidee, die sich selber ad absurdum führt, würde bis zur Lächerlichkeit evident werden.

Man wird vielleicht finden, daß ich eine eigentlich selbstverständliche Wahrheit allzu umständlich begründet habe. Indessen in unserer zu Sensationen geneigten Zeit, die im besondern dem Kino eine so zärtliche Vorliebe entgegenbringt, kann man nicht vorsichtig genug sein, eine von dieser Seite drohende Gefahr nicht ernstlich genug bekämpfen. Wer weiß, ob die Idee nicht Anhänger findet, und ob uns nicht doch einmal solche Filmkonzerte vorgesetzt werden. Der Erfolg des Neuen, Verblüffenden wäre ihnen sicher. Es läge darin eine Überschätzung, aber, wie wir sehen, auch eine verhängnisvolle Unterschätzung der Dirigentenkunst. Für solche Experimente sollte sie zu hoch stehen. Man hat bereits unsere Orchester vor dirigierende Wunderkinder gestellt. Sie dem Filmdirigenten ausliefern, würde die Profanation einer Kunst bedeuten, auf die stolz zu sein wir gerade in Deutschland wahrlich alle Ursache haben.

15. IX. 19.

Vom Nachlesen des Textes.

Im Verlaufe dreier Jahrzehnte hat das öffentliche Konzertwesen innerlich und äußerlich mancherlei Wandlungen durchgemacht. Es ist nicht nur an sich bedeutsamer und reichhaltiger geworden; auch die Zuhörerschaft und ihr Verhalten im Konzertsaal, der Charakter der Programme, die Vortragsart der Künstler hat gegen früher sich verändert. Unsere Vorfahren, wenn sie erwachten, würden nicht wenig erstaunt sein über die Beliebtheit der Sinfonie- und Kammermusik, über die rege Teilnahme weiter Kreise, die früher dem Konzerte fernstanden, über den gelehrten Inhalt der dicken Programmbücher, die man dem Besucher in die Hand gibt, über das Auswendigmusizieren und den man möchte sagen geschäftlichen Ernst, der auf seiten der Gebenden wie Empfangenden waltet und doch keineswegs gleichbedeutend ist mit einer Steigerung der inneren Aufnahmefähigkeit.

Ein eigentümlicher Zug unserer Zeit ist der Hang zu fachwissenschaftlicher Belehrung auf künstlerischem Gebiet. Sie drängt sich auch da auf, wo wir, wie im Konzert, eigentlich nur ästhetische Eindrücke in uns aufnehmen sollen. So, wenn der Konzertgeber die Werke in chronologischer Reihenfolge vorführt, — wobei er gewöhnlich nicht versäumt, uns die Geburts- und Todesjahre der Komponisten mitzuteilen —, oder wenn er einzelne Künstlergruppen oder Gattungen in „historischer" Zusammenstellung gibt. Der einst so harmlose Konzertzettel ist nicht nur immer häufiger mit allerhand an sich wissenswerten Daten biographischer, geschichtlicher oder ästhetisierender Art belastet, sondern suggeriert nicht selten dem Hörer bereits kritische Urteile über die Werke und ihre Verfasser, und an der Kasse werden zum „Nachlesen", außer den Texten und Partituren, auch sogenannte „Analysen" verkauft. Nun ist gewiß Belehrung jederzeit willkommen zu heißen und das Bestreben, die geistige Teilnahme der Zuhörer zu wecken, in hohem Grade verdienst-

lich. Aber laufen wir nicht Gefahr, darüber die Hauptsache, die naive Hingabe an das Kunstwerk und die freie Mittätigkeit der Phantasie zu verlieren?

Die meisten Mittel, die dazu dienen sollen, den Hörer auf das Werk hinzulenken, sein Verständnis zu fördern, wirken bei der Natur der Tonkunst im Gegenteil ablenkend. Das Lesen der Partitur oder einer Analyse gehört in das Stadium der Vorbereitung, nicht des Genießens einer Tondichtung. Vor oder nach dem Konzert mag man sich um die Person oder das Leben des Komponisten, um kulturelle oder entwicklungsgeschichtliche Fragen kümmern. Im Konzert hat selbst der musikalische Hörer genug zu tun, die akustischen Eindrücke in sich aufzunehmen und, mit Hilfe der Phantasie, seelisch zu verarbeiten. Die Fähigkeit, zugleich an der Hand der Partitur eine Aufführung zu kontrollieren, kann dem Fachmusiker unter Umständen zweckdienlich sein; der Laie braucht und soll sie nicht anstreben. Darüber sind sich auch alle Einsichtigen klar. Verschiedener Meinung nur möchte man über das Nachlesen von Gesangstexten sein. Hier allein auch kann von einem Bedürfnis gesprochen werden, aus dem die Sitte der Textbücher und der Programmtexte herzuleiten wäre. Deshalb möchte ich einmal untersuchen, ob und wieweit dieses Bedürfnis begründet ist, und ob man gut tut, ihm in dem jetzt üblichen Umfange Rechnung zu tragen.

Jede Art von Vokalmusik setzt die Möglichkeit des Verstehens der gesungenen Worte voraus. Diese Möglichkeit ist erfahrungsgemäß nicht immer gegeben. Der Ton, auch der leiseste, ist überall und stets wahrnehmbar; von der Musikalität des Hörers hängt lediglich die Fähigkeit ab, verschiedene Töne in ihren melodischen und harmonischen Beziehungen zu begreifen. Die Verständlichkeit des Wortes aber, des gesprochenen wie des gesungenen, kann a. vielerlei Ursachen gefährdet sein. Zunächst und am häufigsten durch undeutliche Aussprache seitens des Vortragenden; ferner durch Unruhe und Geräusche im Saal, Ungunst des Platzes, durch Mangel an konzentrierte

Aufmerksamkeit oder an Übung des Hörens. Die Sitte, dem Verständnis durch Drucklegung der Texte nachzuhelfen, ist daher alt, wenigstens bei Opern- und Oratorienaufführungen.

Die Oper hat von jeher akustisch das schwierigste Problem gestellt. Die Größe der Opernhäuser, in denen nicht jeder gleich günstig untergebracht werden kann, die orchestrale Begleitung, zumal moderner Werke, in der das gesungene Wort nur zu leicht untergeht, machen selbst dem musikalischen Hörer die restlose Aufnahme schwierig. Aber gerade hier kommt es auf das Verständnis des Wortes an, soll die Hauptsache, die dramatische Wirkung, nicht in Frage gestellt sein. Ein Ausgleich dieses Mißstandes wird freilich durch andre Mittel herbeigeführt, die dem Theater eigentümlich sind: durch die Mittel der Darstellung. Im Theater tritt gewissermaßen das Auge an die Stelle des Ohres, füllt die entstehenden Lücken, vermittelt den Sinn einer Szene und läßt uns dem Gang der Handlung folgen, auch da, wo uns Worte entgangen sind. Auch darf nicht vergessen werden, daß bei der beschränkten Anzahl lebensfähiger musikalischer Bühnenwerke die Vertrautheit mit ihnen bei den meisten Menschen allmählich, durch häufigeres Anhören einzutreten pflegt. Einen wesentlichen Teil zu der Verständlichkeit, namentlich des klassischen Opernrepertoires, trägt auch die häusliche Musikpflege bei. Unabhängig von momentanen Wahrnehmungen verstehen wir den Text, weil die Ohren im voraus wissen, was wir hören. Nur bei neuen Werken sind wir auf die reine Apperzeption angewiesen.

Im Konzertsaal liegen die Dinge anders. Hier fehlen die Hilfsmittel der Bühne, und das Ohr allein wird in Tätigkeit versetzt. Die Räume anderseits sind in der Regel intimer, wenn auch darum nicht immer akustisch vorteilhafter. Der Podiumsänger, nicht wie der Bühnensänger ausschließlich vom Orchester begleitet, hat dem Hörer gegenüber einen besseren Stand. Dennoch kann auch im Konzert, aus schon angeführten Gründen, von einer

absoluten Sicherheit des Verstehens nicht die Rede sein. Soweit es sich auch hier nicht um Bekanntes, oft Gehörtes handelt, wird der Laie, der Ungeschulte, vor die Aufgabe gestellt, seine Aufmerksamkeit zwischen Wort und Ton zu teilen, das Wort in seiner klanglichen Umhüllung zu erkennen, nicht selten versagen. Und im Konzerte hören wir viel häufiger Neues, haben wir es mit einer beträchtlich umfassenderen, abwechslungsreicheren Literatur zu schaffen.

Demnach scheint es, man könnte gar nichts Besseres tun, als dem Zuhörer aller Gesangsmusik gegenüber einen gedruckten Text in die Hand geben. Allein es scheint nur so, denn bei näherer Betrachtung zeigen sich die schwerwiegenden Nachteile solchen Verfahrens. Wie das Nachlesen der Noten hat auch das Nachlesen des Textes unweigerlich eine Ablenkung, eine Beeinträchtigung des musikalisch-ästhetischen Genusses zur Folge. In der Oper verbietet es sich ohnehin von selbst. Die Verdunkelung der Zuschauerräume macht es unmöglich; aber selbst wenn diese hell genug erleuchtet wären — wer möchte ein szenisches Drama auf sich wirken lassen und zugleich dabei lesen? Das Textbuch der Oper dient also der häuslichen Vorbereitung, allenfalls zur Orientierung in den Zwischenpausen. Konzertmäßige Aufführungen legen der Benutzung des Textbuches zwar kein Hindernis in den Weg; trotzdem wird auch im Konzertsaal das reine Hören unter Ausschaltung jeder anderen geistigen Funktion stets die ideale Form der Aufnahme bleiben. Das Mitlesen des Textes ist eben ein Notbehelf. Überflüssig, wenn alle Anforderungen, die man an die Ausführenden sollte stellen dürfen, erfüllt werden; am ehesten noch statthaft beim Anhören oratorischer Werke. Da kann ausnahmsweise die Mitteilung des Textes sogar unerläßlich sein, denn der Chorsatz mit seiner polyphonen Stimmführung macht tatsächlich das klare Verständnis der Worte nicht selten zur Unmöglichkeit. Wo ein Blick auf die meist kurzen Chortexte genügt, pflegt auch das Nachlesen am wenigsten ablenkend zu wirken. Als Un-

sitte muß es dagegen bei allen solistischen Vorträgen gelten. In erster Linie daher auch beim Liedgesang. Über unsere „Liederabende" wäre überhaupt so manches zu sagen. Als bequemste und für die breite Masse gefälligste Art der musikalischen Mitteilung erfreuen sie sich einer künstlerisch ganz ungerechtfertigten Beliebtheit und Verbreitung. Auf keinem andern Gebiete der öffentlichen Musikpflege, auch dem des Klavierspieles nicht, machen sich Dilettantismus und künstlerische Unzulänglichkeit annähernd so breit wie im Liedgesang, wo nicht selten das Gute unter der Fülle des Minderwertigen erstickt wird. Die wenigsten Sänger sind sich bewußt, welch eine Persönlichkeit dazu gehört, eine Reihe heterogener Lieder fesselnd zu gestalten, und wie in den meisten Fällen das Herunterstingen verschiedener Liedergruppen (womöglich noch mit Opernarien untermischt) eigentlich geschmacklos ist. Mangel an spezifischer Begabung tut dem Liede vielfach Gewalt an, schleppt Zartes, Intimes, für die Hausmusik Bestimmtes in den Konzertsaal, vergröbert und veräußerlicht, um zu wirken, in stilloser Weise den Vortrag, oder nimmt, das Podium mit der Bühne verwechselnd, die Mittel des Mienen- und Gebärdenspiels zu Hilfe. Und die Liederabende sind es denn auch, wo sich die Verbreitung und Benutzung gedruckter Textvorlagen am allgemeinsten eingebürgert hat.

Liegt etwa auch hier in Wahrheit ein Bedürfnis vor? Man kann in der Tat von vielen Leuten äußern hören, das Mitlesen der Texte erhöhe den Genuß, ja mache ihnen die verständnisvolle Aufnahme eines Liedes überhaupt erst möglich. Solche Konzertbesucher, sofern sie nicht von vornherein als untaugliche Objekte für unsre Untersuchung ausscheiden, täuschen sich sicherlich über ihre eigenen Fähigkeiten. Sie halten für ein notwendiges Übel, was bei ihnen doch nur Mangel an Gewohnheit und Anpassung, bei den Sängern Mangel an technischem Können ist. Hat es doch Zeiten gegeben, in denen das Lied die gleiche, wenn nicht eine tiefere Wirkung auf die Gemüter übte wie heutzutage, und die

doch das Konzertprogramm mit Text nicht kannten! Will man behaupten, daß frühere Generationen den Text nicht verstanden hätten, daß ihnen die rechte Aufnahmefähigkeit fremd gewesen sei? Nein, ein Zuhörer, der ein deutlich gesungenes Lied nicht versteht, gehört nicht in den Konzertsaal, und ein Sänger, der seine Lieder nicht deutlich vorträgt, gehört nicht auf das Podium. Bei einer Culp, Myß-Gmeiner, Therese Schnabel, bei Meschaert oder Paul Bender bedarf es keines Nachlesens. Statt dem Hörer die Krücke des Textbuches in die Hand zu geben, lehre man ihn lieber gehen, und unzureichenden Sängern baue man keine Eselsbrücken. So wird man nach beiden Seiten erzieherisch wirken: das Publikum wird dann gezwungen sein, gespannter aufzumerken, der Sänger deutlicher auszusprechen.

Um es noch einmal kurz zu sagen: das Nachlesen des Textes im Konzert ist etwas Kunstwidriges. Man vermeide es nach Möglichkeit. Leider ist der Verkauf der Texte, Analysen und Programmbücher für die Veranstalter von Konzerten kein schlechtes Geschäft, und das hat dem Umsichgreifen der Sitte wohl noch Vorschub geleistet. Jetzt, wo sie sich einmal eingenistet hat, dagegen anzukämpfen, würde vermutlich recht aussichtslos sein. Um so mehr erscheint es mir angezeigt, wenigstens auf die Nachteile und Gefahren, die dem Musikgenuß daraus erwachsen, hinzuweisen und so vielleicht zum Nachdenken und zur Revision vielverbreiteter Anschauungen eine kleine Anregung zu geben.

15. X. 20.

Osterklänge.

Osterglocken läuten . . . Gibt es noch ein Auferstehen? Einen Glauben daran, eine Zukunft, auf die zu bauen es sich lohnt? Der Idealismus des Künstlers, sein unzerstörbarer Optimismus wird diese Fragen wohl ewig bejahen, wie der Seidenwurm fortspinnt, auch wenn die

ganze Welt aufhört, Seide zu tragen. Wir spähen um uns. Nicht aus den Verheißungsklängen alter Oratorien und Passionsmusiken kann heute der Trost uns kommen, den wir brauchen; aber wo dem Alten Neues entsprießt, wo lebendige Kräfte sich regen, wo trotz allem der Atem des Frühlings zu spüren — da frommt es uns aufzuhorchen. Die Schaffenden Deutschlands sind es, die den Mut zum Wirken und Leben in die Zukunft hinüberretten, an die unser Osterglaube sich wendet. Sie werden auch die besten Diplomaten sein, wenn es gilt, unser Ansehen im Auslande wieder aufzurichten.

Der Zufall will es, daß um diese Zeit der Prominenteste einer, daß Richard Strauß wieder unter uns weilt. Wir hatten ihn, vielleicht ohne es zu wissen, entbehrt — der bloße Musikbetrieb geht ja auch ohne ihn weiter — wir spüren nun seine Anwesenheit an allen Ecken und Enden. Sie ermöglicht Aufführungen seiner Werke, wie sie so glutvoll und großzügig nur unter seiner eigenen Führung erlebt werden; sie bringt uns endlich Mozarts vor lauter Vorbereitungen von Jahr zu Jahr verschobenen „Don Juan" wieder; sie kommt als unschätzbar belebendes Element den Sinfoniekonzerten der Opernhauskapelle zugute. Es gibt freilich noch immer Leute, die an dem Herrn Generalmusikdirektor Ärgernis nehmen, weil er die Dinge der Wirklichkeit von allzu souveräner Warte aus, zuweilen wohl auch ein wenig weltfremd, behandelt. So, wenn er das Problem der Opernleitung, das noch kaum jemandem recht geglückt ist, gleich an zwei weitgetrennten Bühnen zu lösen unternimmt. Muß man sich aber andererseits nicht fragen, was wir an solcher Persönlichkeit verlieren würden, wenn man ihr Freiheit und Rechte verkümmern wollte? Soll etwa ein „Künstlerrat" dem Genie Vorschriften machen, sollen die Apostel banausischer Gleichmacherei es in bestimmte Bezirke verweisen dürfen? Strauß ist eine Inkarnation des Künstlerischen, die wie ein Naturereignis wirkt und nur wie ein solches hingenommen werden kann. Eine begeisterte Zuhörerin lehnte neulich jede Debatte ab mit dem Bemerken: „Für mich hat er

immer recht." In diesem scheinbar urteilslosen Bekenntnis steckt eine tiefe Wahrheit. Strauß hat nämlich wirklich „recht" (und das empfindet auch der Laie), weil sein Musizieren ein Lebendiges, ein Lebenbringendes ist, ein Stück Natur, das den nur zu oft mißbrauchten Begriff des Künstlerischen wieder in seine ursprünglichen Rechte einsetzt. Er läßt die Hand über die Tasten gleiten, und was er spielt — er ist kein „Pianist"! — gewinnt Farbe und Bedeutung; er dirigiert ein Musikstück, ein altes oder neues, und, wie er es anfaßt, nimmt es lebendige Gestalt an. Und noch auf eines möchte ich in diesem Zusammenhange hinweisen, auf etwas, das unserer Kunst wie unserm Menschentum vor allem bitter not tut. Alles an Strauß ist Jugendlichkeit, Leichtigkeit, Anmut. Er ist kein finsterer Fanatiker, kein mühsamer Überwinder, kein schwitzender Dirigent. Sein Element ist das Dionysische. Wie seine Musik keinen Stillstand kennt, nie schwerfällig am Boden kriecht, so erscheinen die längsten und kompliziertesten Werke in seiner Wiedergabe gleichsam beschwingt, jeder Erdenschwere entbunden.

Zweimal bot die Osterwoche Veranlassung, sich dieses Mannes zu freuen. Am Karsonnabend führte er, wie üblich, mit der Kapelle und dem Chor des Opernhauses Beethovens Neunte Sinfonie, an den beiden Feiertagen mittags mit den Philharmonikern eigene Werke auf. Die Wiedergabe der Neunten war so stark, daß ein übles Soloquartett sie kaum beeinträchtigen konnte. Wie denn überhaupt die ganze vokale Angelegenheit des Schlusses, über die einst die Welt sich aufregte, hinter der Bedeutung der übrigen Sätze mehr und mehr zurücktritt. Im ersten Satz hält Strauß, fast zu absichtsvoll, auf die denkbar schärfste, plastische Herausarbeitung der thematischen Gedanken. Genial baut sich unter ihm das Scherzo auf. Das ist nun nicht mehr das gleichmäßig hastende Jagdstück; wie aus dämmernden Umrissen, aus heimlichem Zwielicht entwickelt es sich allmählich zu strahlendem Glanze. Unnachahmlich, wie im Trio die Oboe ihre überleitenden Takte bläst! Von hervorragender Schönheit des

Ausdrucks das Adagio im feinen Ausgleich der wechselnden Zeitmaße. Man beachte das rubato der zum ces aufsteigenden Hornskala, durch das nun erst die Stelle, dem Charakter des Instruments angepaßt, etwas eigen Poesievolles erhält. Im Finale räumt Strauß entschlossen mit dem immer überladener gewordenen Vortrag der Instrumentalbaß-Rezitative auf. Es handelt sich ja um eine Einleitung, der Ausdruck darf nicht vorweggenommen werden. Auch drängt hier alles zum Schluß; daher strömt auch die Orchesterfuge in rasender Eile an uns vorüber. — Vorauf ging das sechste der „Brandenburgischen" Konzerte von Bach (B-Dur, mit Cembalo). Diese Frühbeispiele einer Kammermusik in modernem Sinne mit ihrer meisterlichen und feinen Abwägung der Klangmittel werden immer merkwürdig bleiben. Und der sie mit sichtlichem Interesse aufführte, ist wohl nicht zufällig nach allen Steigerungen des orchestralen Ausdrucks als Erster (im Orchester der „Ariadne") zu dieser feiner differenzierenden Kunst zurückgekehrt.

In der Philharmonie standen, als Hauptstücke, Straußens „Don Juan" und seine „Alpensinfonie" auf dem Programm. Man hatte also Gelegenheit, den Eindruck seiner letzten sinfonischen Schöpfung nachzuprüfen. Und wieder wirkte sie, die Natur schildernd, in ihrer objektiven Darstellungsart selber wie ein Naturprodukt. In der absoluten Übereinstimmung von Wollen und Können bedeutet sie einen Gipfel, nicht nur im Schaffen dieses Komponisten. Ihre Wirkung auf die Massen spricht zugleich für die Lapidarität ihres Stiles. Man wird dabei an die Lehre alter Meister erinnert, daß, je komplizierter die Form, desto einfacher die Gedanken sein müssen, wenn ein Kunstschönes entstehen soll. — Zwischen den Instrumentalwerken erschienen drei Straußsche Lieder zum erstenmal in orchestralem Gewande. „Dichters Abendgang" macht es, so reich gekleidet, dem Sänger schwer, sich verständlich zu machen; „Winterweihe" verträgt an sich die orchestrale Belastung nicht gut (so vorsichtig sie ausgeführt ist) und läuft Gefahr, das eigenartig Schwebende zu

verlieren. Der „Arbeitsmann" dagegen hat nun erst rechtes Leben und Farbe gewonnen; hier war das Klavier ein unzureichendes Ausdrucksmittel. Wie treffend Strauß die verzweifelte Stimmung des Gedichtes und den schweren Schritt der Arbeitermassen in Töne eingefangen hat, wie eng sich sein Lied mit dem sozialen Empfinden der Gegenwart berührt, bewies das stürmische Verlangen nach Wiederholung. Das Ohr der Menge hatte lauschend verstanden. Es spürte Osterklänge — das Glockengeläut einer neuen Zeit . . . . 25. IV. 19.

Die Kunst der Tausend.

Vor zehn Jahren noch konnte ein Spötter, dem die Amerikanisierung unserer Kunstzustände bange machte, warnen: „Gebt acht, wir enden noch im Zirkus!" Was damals boshafte Übertreibung sein sollte, ist inzwischen Tatsache geworden. Der Zirkus hat nicht nur das Ballett und die Pantomime — er hat das ernste Drama und die sinfonische Musik in sich aufgenommen, und die Zeit ist vielleicht nicht fern, wo wir in ihm andächtig dem „Parsifal" lauschen. Verstehen wir uns recht: es wäre falsch zu sagen, die Kunst sei in die Manege herabgestiegen. Niemand will sie profanieren; der unglückselige Drang ins Weite hat es dahin kommen lassen. Bei unsern wirtschaftlichen Verhältnissen trägt nicht mehr die Gemeinde der eigentlichen Kunstfreunde ein künstlerisches Unternehmen; die Massen müssen in Funktion treten. Auf und vor der Bühne. „Das Theater der Tausend", „die Sinfonie der Tausend", sind Schlagworte, die die Situation kennzeichnen. Was wirkt, ist nicht sowohl das Werk als die „Aufmachung". Der Regisseur hält sich nicht mehr bescheiden im Hintergrund, er wird zur Hauptperson; die Individualität des Künstlers verliert ihren Wert, die Kunst ihren aristokratischen Charakter. Die damit verbundene Vergröberung des Stiles ist zu be-

klagen, aber als unvermeidlich hinzunehmen. Wir leben eben im Zeitalter der Massenkunst.

Berlin steht vor einem musikalischen Ereignis. Es soll ein Kunstwerk kennenlernen, das vielleicht zu den bedeutendsten, jedenfalls zu den eigenartigsten der Zeit gehört: Gustav Mahlers gewaltige Achte Sinfonie — und der Zirkus Schumann wird die Stätte der Aufführungen sein. Kein anderer Ort gestattet, solange nicht entsprechende Konzerthallen gebaut sind (aber auf den Namen kommt es ja nicht an), die Entfaltung der Mittel, deren sich Mahler zur Darstellung seiner Ideen bedient hat. So muß es denn sein; aber mir ist bange um den Meister. Wird das Bild seiner Persönlichkeit in den Augen der Mitwelt nicht Schaden leiden? Der Gedanke an musikalische Ringkämpfe liegt zu nahe, als daß nicht sonderbare Vermutungen auftauchen, allerhand Mißverständnisse schrecken sollten. In Wahrheit war Mahlers Wesen widerspruchsvoll. Von Haus aus eine subtile und grüblerische Natur, hat er den Zug ins Dimensionale doch mitgemacht, war er doch kein Verächter des Effektes. Die Monumentalität war ihm aber Mittel, nicht Selbstzweck. Wie er das ganze Weltall in seine Darstellung zu zwingen, es zu einem persönlichen Erlebnis zu gestalten suchte, so bot er auch den denkbar größten Apparat auf, um die ganze Menschheit zum Vertrauten seiner Gefühle zu machen, um möglichst vielen von seinen innern Schätzen mitzuteilen. In dieser Sehnsucht geriet er beständig mit sich selbst in Widerspruch. Er schrie seine Geheimnisse hinaus, statt sie erraten zu lassen. Man täte aber unrecht, wollte man darüber das fein Organisierte seiner Kunst verkennen.

Die achte Sinfonie dieses verkappten Programmatikers zerfällt äußerlich in zwei Teile. Der erste entspricht im großen ganzen ungefähr dem ersten Allegrosatz alten Stiles mit Durchführung, Reprise und Coda. Der zweite vereint gleichsam in sich ein Andante, Scherzo und Finale. Die Form ist also bis zu gewissem Grade gewahrt und rechtfertigt die Bezeichnung als Sinfonie.

Man braucht nicht einmal von der historischen Bedeutung des Wortes abzusehen; denn ursprünglich deckte der Begriff ja auch vokale Tongebilde. Dem ersten Teil liegt der alte lateinische Hymnus zugrunde „Veni creator spiritus", den die Überlieferung dem Mainzer Bischof Hrabanus Maurus zuschreibt; dem zweiten die Schlußszene aus Goethes Faust.

Welch sonderbare Zusammenstellung! — denkt man zunächst. Ein aufmerksames Betrachten des Werkes jedoch erschließt das Verständnis. Es zeigt sich wieder einmal, daß das Genie zwischen scheinbar Unvereinbarem Zusammenhänge findet, die in den Urgrund alles Künstlerischen hinableuchten. Der Schlußgedanke des „Faust" ist nicht nur wie die Lyrik der Kirchenväter in religiöses Gewand gekleidet; er deckt sich tatsächlich mit dem ethischen Kern des „Veni creator spiritus". Wenigstens wenn wir Mahler glauben, der den Schwerpunkt auf die Worte legt: „Lös uns aus der Zwietracht Fesseln . . . Entzünde deine Leuchte unsern Sinnen, ströme deine Liebe in unsre Herzen . . So werden wir Sieger über alles Böse." Hier wie dort der Anruf der „allmächt'gen Liebe".

Mahler macht nun von dem Recht des Musikers Gebrauch, indem er seine Auffassung durch thematische Beziehungen darlegt. So kehrt das „Imple superna gratia" in Gretchens Worten „Er ahnet kaum das höchste Leben" wieder, das „Infirma nostri corporis" in dem Gesang der sel'gen Knaben „Uns bleibt ein Erdenrest zu tragen peinlich", das „Accende lumen sensibus" im Vorspiel der Anachoretenszene, in den Gesängen des Pater ecstaticus und der Engelsscharen. Alle Themen vereinigen und verschlingen sich in der grandiosen Doppelfuge des ersten Teiles, und in das Orchesternachspiel, das dem Schlußchor („Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis") folgt, tönt noch einmal in ganzer Pracht das Hauptthema des Creator spiritus hinein. Die beiden Teile sind also musikalisch ein Organismus; sie deuten aufeinander, die Motive des einen beherrschen den andern und gelangen erst in diesem zu ihrer vollen Bedeutung.

Zugleich spiegelt die Sinfonie das Bild, das sich Mahler von der Welt in seinem Innern geformt hatte, abgeschlossener und verständlicher als alle seine frühern Werke. In diesem Sinne nannte er sie wohl auch „ein Geschenk an die ganze Nation". Es war offenbar etwas besonders innig und tief Erschautes, das es ihn zu sagen drängte. Mögen die einzelnen Abschnitte unter sich, rein musikalisch betrachtet, ungleichwertig sein, mag manches in Erfindung, Stil und Ausdrucksweise stören oder unbefriedigt lassen: die intuitive Kraft, mit der die Idee des Ganzen erfaßt und durchgeführt ist, zwingt zur Bewunderung.

— — — — — — — — — —

Mahlers Achte ist also dem Zirkus verfallen. Der Meister selbst hat sich in München nicht gescheut, sie ihm auszuliefern. Der Wunsch, von vielen gehört, begriffen, womöglich geliebt zu werden, war das Entscheidende. Trotzdem muß man sich auf diese Sinfonie, will man den Komponisten recht verstehen, wie auf ein intimes musikalisches Fest vorbereiten. Diese Kunst der Tausend erfüllt ihren Zweck, wenn sie als Bekenntnis eines Einsamen empfunden, als Aussprache von Mensch zu Mensch genossen wird.

7. V. 12.

Druck von Frankenstein & Wagner in Leipzig.

HANDBÜCHER DER MUSIK

Riemann, Prof. Dr. Hugo, Allgemeine Musiklehre. Geb.. M. 56.—

Riemann, Handbuch der Musikinstrumente. Geb. M. 44.—

Riemann, Handbuch der Akustik. Geb. M. 44.—

Riemann, Handbuch der Musikästhetik. Geb. M. 44.—

Riemann, Handbuch der Phrasierung. Geb. M. 44.—

Riemann, Handbuch der Orchestrierung. Geb. M. 44.—

Riemann, Systematische Gehörsbildung. Geb. M. 44.—

Riemann, Anleitung zum Partiturspiel. Geb. M. 44.—

Riemann, Harmonie- und Modulationslehre. Geb. M. 60.—

Riemann, Grundriß der Kompositionslehre. 2 Bände in 1 Band geb. M. 90.—

Riemann, Handbuch des Generalbaßspielens. Geb. M. 56.—

Riemann, Handbuch der Gesangskomposition. Geb. M. 72.—

Schroeder, Prof. C., Handbuch des Dirigierens und Taktierens. Geb. M. 44.—

Riemann, Handbuch der Orgel. Geb. M. 56.—

Riemann, Handbuch des Klavierspiels. Geb. M. 44.—

MAX HESSES VERLAG, BERLIN W 1

HANDBÜCHER DER MUSIK

Dannenberg, R., Handbuch der Gesangskunst. Geb. M. 56.—

Thauer, H., Handbuch des modernen Zitherspiels. Geb. M. 56.—

Schröder, Handbuch des Violinspiels. Geb. M. 44.—

Jarosy, Prof. A., Die Grundlagen des violinistischen Fingersatzes. Geb. M. 56.—

Schröder, Handbuch des Violoncellospiels. Geb. M. 44.—

Riemann, Analyse von Bachs wohltemperiertem Klavier. 2 Bände in 1 Band geb. M. 90.—

Riemann, Analyse von Bachs Kunst der Fuge. Geb. M. 56.—

Riemann, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten. Band I geb. M. 80.—, Band II und III je M. 90.—

Leichtentritt, Dr. Hugo, Analyse von Chopins Klavierwerken. 2 Bände geb. je M. 80.—

Riemann, Handbuch der Musikgeschichte. 2 Bände in 1 Band geb. M. 80.—

Stahl, Geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik. Geb. M. 56.—

Winter, Das deutsche Volkslied. Geb. M. 44.—

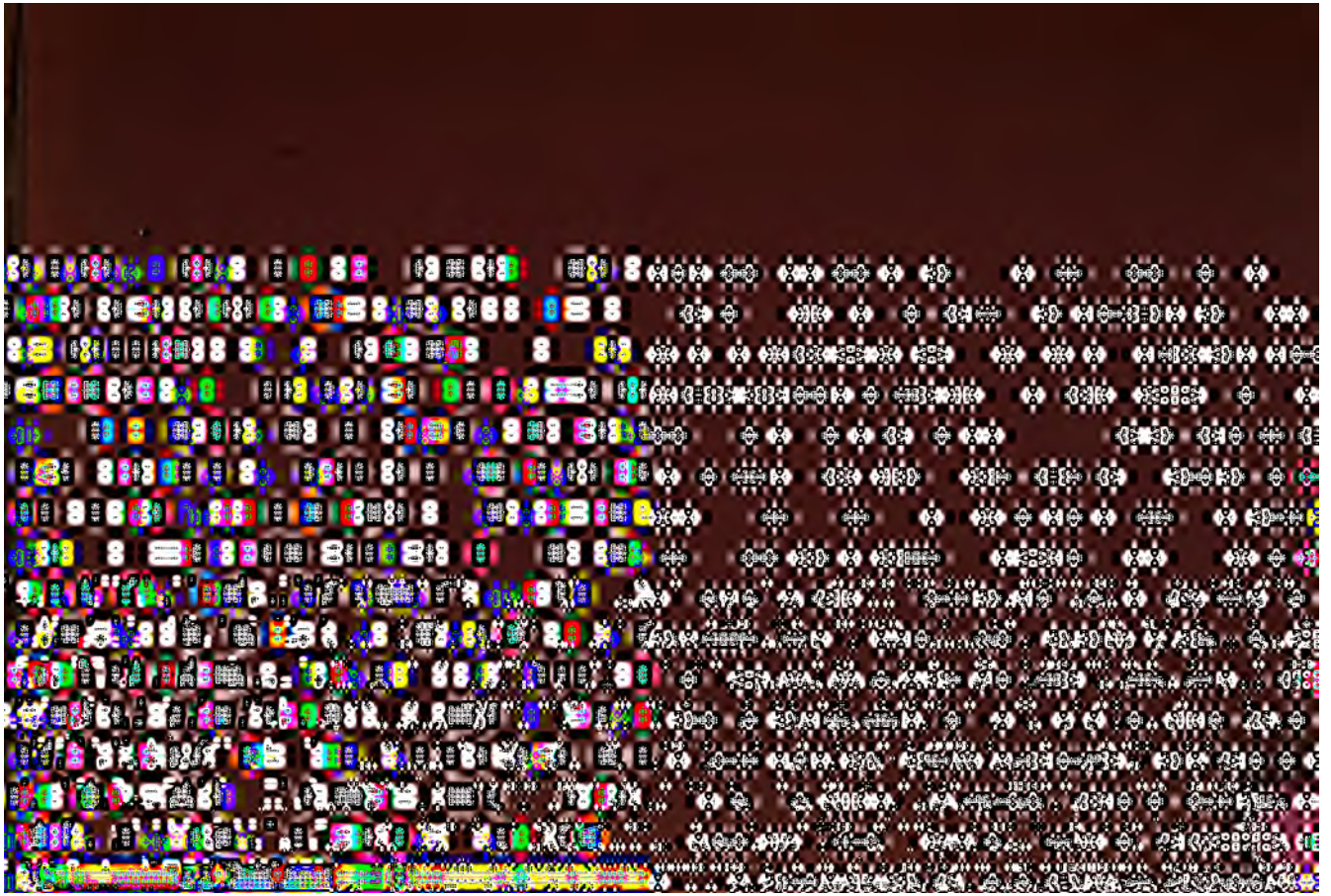
Istel, Dr. E., Das Buch der Oper. Geb. M. 90.—

Schmidt, Dr. L., Meister der Tonkunst. Geb. M. 150.—, Ganzleinw. M. 240.—

MAX HESSES VERLAG, BERLIN W 15

ans Meid

ik



te due.
raries
ML
275.5
S353
LIBRARY